ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 7

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Kharek·com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

ИГОРЬ ЯКОВЛЕВ
(МОСКВА)
ВЕСНА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮЛЬ 1990

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 08150
сдано в набор 20.04.90
подп. в печать 25.05.90
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2555
тираж 235 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА — **2** П. Максимов **Край моей мечты** **4** В. Тарасевич **Представляет «М-Пресс»**

ФОТОТЕОРИЯ — **12** М. Ямпольский **Знак-индекс и смысловая структура изображения**

ФОТОВЫСТАВКИ — **13** Е. Молчанов **Выставка в Канне**

ФОТОДЕБЮТ — **14** Л. Кондратьева **То, что волнует...**

ФОТОПОЧТА — **18** Н. Бахнак **О званиях ФИАП**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО — **19** Т. Ишенина **Единомышленницы**

ФОТОБИБЛИОТЕКА — **24** М. Леонтьев **«Фототворчество России»**

ФОТОПАНОРАМА — **25, 37**

ФОТОКОНКУРСЫ — **26** **«Снимок на обложку»** **44** **«Панорама гуманизма»**

ФОТОТВОРЧЕСТВО — **30** Л. Песецкая **Пробуждать сострадание**

НАШИ **ФОТО**ПУБЛИКАЦИИ — **34** Л. Шилов **Дача № 3 и вся вселенная**

ФОТОТЕХНИКА — **38** А. Васильев **Выставочная фотография** **40** Н. Уварова, Е. Баблюк **Новые пленки «ФН-100» и «ФН-400»** **43** Т. Мосина **Международный семинар**

ИНТЕР**ФОТО** — **24** Шен Янтай **Фотография сближает людей** **45** **Зарубежные призеры конкурса «Цейс-Практика»**

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР ВЯТКИН
(МОСКВА)
СКОРОСТЬ

ЛЮ ЧУГУО
(КНР)
ГРАФИКА

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1990

Павел Максимов Край моей мечты

Фотокорреспондент ТАСС

После суеты, обыденной городской суеты, летом или зимой, весной или осенью, в любое время года я обязательно нахожу время поехать на несколько дней в деревню. И как бы ни складывались обстоятельства в жизни, беру с собой фотокамеру.

Я не знаю, как получилось, что свои лучшие кадры я сделал в деревне, хотя родился и прожил всю жизнь в городе. Как они получились — это необъяснимо. Просто, находясь там, я ухожу от обыденных мыслей, которые свойственны каждому человеку.

Люблю ездить один, быть наедине с природой. Люблю тишину, восхищаюсь пейзажами нашей средней полосы России. Люблю бродить по лесу, по полям, по проселочным дорогам, долго бродить по самой деревне. Там, где бываю чаще всего, находится конный завод. И естественно, одной из любимых тем стала съемка лошадей. Снимаю пейзажи, где они присутствуют как основная деталь, жанровые сюжеты. Я вижу в этом красоту. Красоту нашей земли.

Да, так уж получилось, что эта тема стала одной из основных.

После съемки спешу проявить и скорее напечатать то, что, считаю, получилось. До этого не успокаиваюсь. Архив любимой темы большой. Часто возвращаюсь к нему. Заново просматривая материал, нахожу кадры, которые раньше не замечал.

Многие репортеры снимают деревенскую тему. Каждый видит ее, естественно, по-своему. Многие снимают разорение русской деревни, постепенную ее гибель. И ведь, действительно, молодежи остается на селе все меньше и меньше. Как жалко, когда не будет тех стариков, которые прожили там свой век, с которыми встречаюсь в каждый свой приезд. Но на эту тему ничего не снимал: слишком она для меня больная. Если найду свой ход, свой зрительный ряд — тогда попробую. Но то, что видел и чувствовал, то отношение к деревне, которое родилось в этих поездках, останется со мной навсегда.

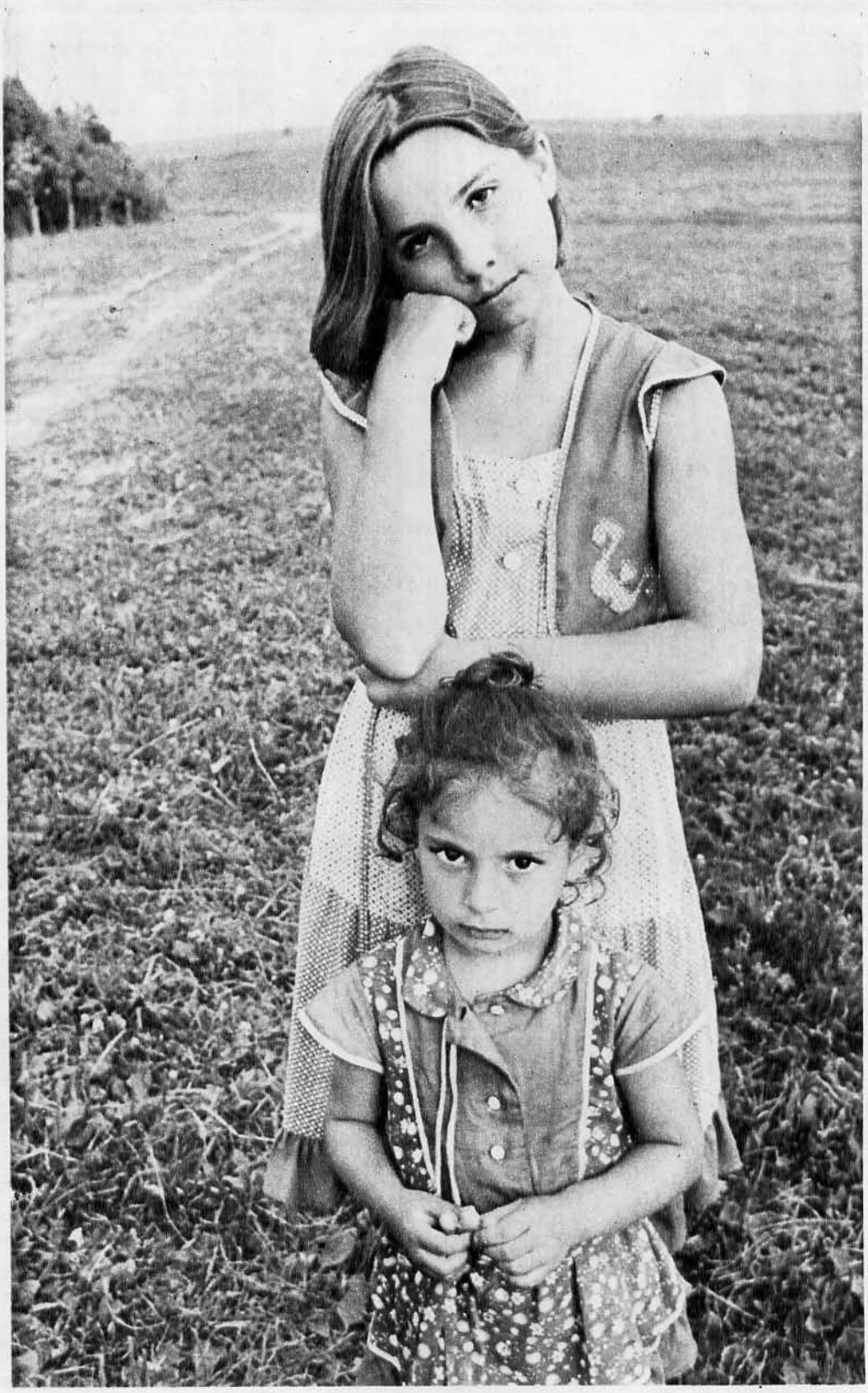


ФОТО ПАВЛА МАКСИМОВА

Всеволод Тарасевич Представляет «М-Пресс»

ГРУППА «М-ПРЕСС». ФОТО В. ФЕДОСЕЕВА

Не так давно на афишах Москвы и в коротких газетных заметках промелькнуло загадочное слово «М-Пресс». Трехминутным вниманием удостоило его и телевидение...

Должен сказать: факт появления на свет и первый писк (читай: голос) — для нашего времени не такое уж экстра-событие. Я бы даже сказал, вполне тривиальное. Интригующее кодирование — тоже не новость. Каждый кооператив нынче придумывает что-нибудь экзотическое...

Так что же: новая «фирма», модная инициатива?.. Не похоже. И тем не менее только нынешние условия позволили идее материализоваться: получить поддержку общественности, организационно оформиться, обрести «крышу». На пустынном «фотографическом Арале» появилось новое объединение молодых фотожурналистов и бильдредакторов Москвы.

Новая организация — творческая, но не только...

К месту выскажу свое давнее убеждение и накопившуюся горечь. В наше время мир — во всех сферах и отраслях — жестко профессионализирован. Мы же привыкли уповать на общественные начала, по-старинке верим в энтузиазм. Вот и не может вырваться советская фотография из разряда самодеятельной. Дико и неприлично (но как молчать?!) для цивилизованной страны звучат общеизвестные констатации: хронически нет фотоматериалов и аппаратуры, нет органа или хотя бы одного-единственного человека, отвечающего за фотографию в государстве. Нет и специальных учебных заведений. Только не вспоминайте при этом пустые полки пром и продмагов. Фотодефицит — не порождение общего кризиса. Фотографический вакуум — явление многолетнее, хроническое — с полным основанием можно считать следствием давнего и глубокого пренебрежения к обширной области культуры, результатом тотального игнорирования здравого смысла и интересов общества.

Вот и процветает в нашем хозяйстве кустарщина и дилетантство. Тяжкий урон несет моя профессия — фотожурналистика.

У новой организации база иная. Вот первые слова Устава: «Творческое объединение «М-Пресс» Московской организации Союза журналистов СССР является творческо-коммерческой общественной организацией, создаваемой в соответствии со статьями 47 и 51 Конституции СССР в целях...» и т. д.

Вполне в духе времени, с большими надеждами на разумную и полезную деятельность на ниве фотожурналистики.

Приведу еще несколько положений, записанных в Уставе:

—... в целях удовлетворения потребностей средств массовой информации, ...всестороннего развития пресс-фотографии...

— «М-Пресс» действует на принципах полного хозрасчета и самофинансирования...

В общем, все «как у больших»...

Вот еще несколько фраз из других разделов, с надеждой, что кого-то они заинтересуют:

— утверждение новых принципов в фотожурналистике в условиях гласности и перестройки...

— изучение социальных явлений и отражение их средствами пресс-фотографии...

— активное участие «М-Пресс» в международном фотографическом движении, сотрудничество с зарубежными организациями и фотожурналистами, пропаганда достижений фотожурналистики за рубежом...

— ...повышение профессионального мастерства и развитие творческой индивидуальности (курсы, семинары, лекции, научно-практические конференции...).

Нет нужды комментировать содержание этого документа. Новое фотографическое объединение подразумевает все возможные виды фотографической коммерческой деятельности. А я убежден: активное творчество в нынешних условиях немыслимо без материальной базы. В любом случае речь идет о новой модели. А результат?.. Подождем, посмотрим... В науке говорят: отрицательный результат — тоже результат. В мировом опыте было нечто схожее: вспомним, как предприятие свое начинал Роберт Капа... Имея в виду «М-Пресс», не настаиваю на прямой аналогии. Но если в серьезном деле позволительна шутка,— чем не наш «Магнум»?..

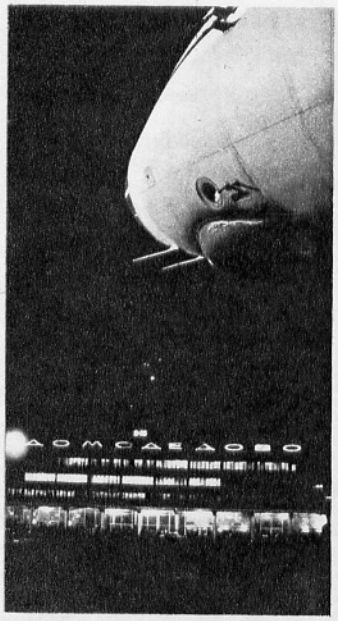
Встань завтра «М-Пресс» твердо на ноги, установив планку профессионализма на соответствующем уровне, придется и подвинуться кое-кому...

Но вернусь к началу событий. Как сложилась группа, из чего возникла идея? История, прямо скажу, неожиданная. Много лет при Московской журналистской организации существовал Институт журналистского мастерства (ИЖМ). Очередной выпуск — 72 человека — состоялся весной минувшего года. Выпускники по традиции собрались за прощальным ужином. Вначале все шло как и подобает такому случаю: звенели бокалы, произносились положенные слова. И когда настала пора прощаться, Володя Лапишкин предложил: «А давайте сохраним нашу группу, продолжим встречи!..» Проголосовали единодушно, посыпались идеи. Предложения одного подхватывались и развивались другими...

Так состоялось рождение. (Уже потом придумали имя.) Все произошло, казалось, стихийно. Однако осмысливая задним числом тот вечер, скажу определенно: не вдруг и не случайно.

Нужно сказать: до той группы, о которой идет речь, через факультет фотожурналистики прошло уже несколько. Последних набирали совсем из «зеленых». Не сразу выявились среди них лидеры, исподволь свет набирали «звезды»... Но уже ко второму году бесспорным мастерством отличался Сергей Титов (тогда — скромный фотограф воинской части); вполне зрелым и интересным репортером заявил о себе Николай Степаненков; увлеченно овладевал репортажем Эдуард Кудрявицкий; выделялся неутомимостью фотокор «Советской торговли» Юрий Штукин. Сильной оказалась группа бильдредакторов: стабильно и надежно «повели» своих подопечных Юрий Трубников (в то время — сотрудник «Советского фото»), Элеонора Сосновская (кафедра иностранных языков Академии наук) и другие. По завершении курса двенадцать слушателей получили дипломы с отличием.

Мне, как декану и бывшему руководителю, вспоминается сегодня, как не гладко поначалу складывались отношения: часто вспыхивали споры, не по программе разгорались дискуссии. Причиной, как правило, была пресловутая теория «постановочного метода». Курс на «чистый» репортаж ос-

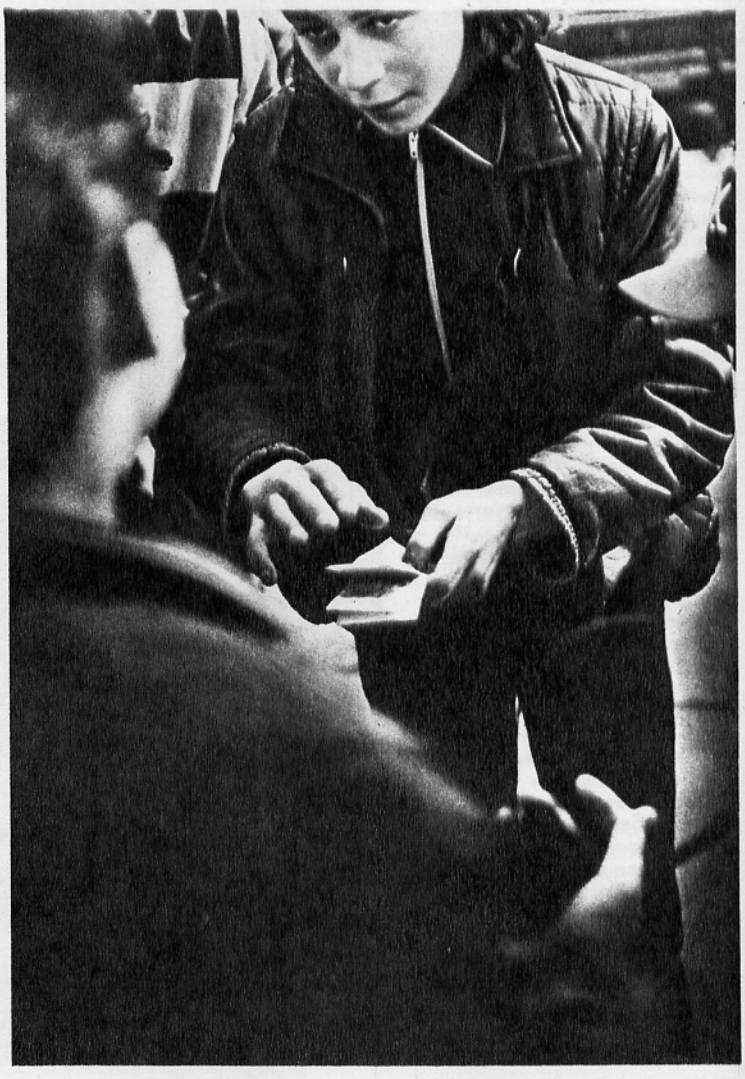


СЕРГЕЙ ТИТОВ
НЕЛЕТНАЯ ПОГОДА (ИЗ СЕРИИ)

ваивался со скрипом. Сегодня никому из бывших слушателей и в голову не придет, что можно иммитировать события, придумывать «правду жизни»...
«Зеленость» стала преимуществом: не давил груз «мастерства», легче осваивались новые темы и в первую очередь социальные. Они, естественно, и стали ведущими. Единомыслие выработало и общее направление. В то же время на передовые позиции современной фотожурналистики вышло еще несколько новых имен, тоже молодых. Четко обозначилась «новая волна». Нужно было удержаться на ее гребне, для чего и потребовалось сохранение единства. Таким образом, все произошло в нужное время и совсем не случайно.
У «М-Пресс» — большие планы, смелые перспективы; у нас же не меньшие надежды и свои расчеты. Дело задумано новое и такое нужное всем сегодня! И все тому способствует: волну подгоняет свежий ветер перемен. Правда, как при всякой волне, есть и пена. Многие из околофотографической братии сегодня бросились в разного рода кооперативы — за легкой жизнью, длинным рублем. «М-прессовцам» такое не угрожает — кооператив их не соблазняет и жизнь им предстоит сложная. Путь они выбрали свой, прежде неведомый. Возможно, проторят дорогу и другим. В этом и смысл начинания. А пока... Активная беготня «по-инстанциям»... Но уже и первая публичная выставка, а с ней и то, с чего начинались эти заметки.

НИКОЛАЙ СТЕПАНЕНКОВ
РИЖСКИЙ РЫНОК (ИЗ ОЧЕРКА)

ИГОРЬ ТИМОШЕНКО
ФАРЦОВЩИКИ (ИЗ СЕРИИ)



Сами о себе

Элеонора Сосновская:

— Мы — дети перестройки, того ее «луча», что именуется гласностью. Мы встретились и спаялись воедино в те, уже достаточно добрые годы, когда в прессе начинали говорить все или почти все. Но, к сожалению, не все показывать — ведь если удачное слово порой бьет по сознанию, призывая осмысливать нашу жизнь, то снимок, даже не очень удачный, но показывающий боль или хотя бы неуютный чем-то момент жизни, «бьет по глазам», мгновенно врываясь в эмоциональную сферу человека.

Мы, конечно, понимаем, что чувствовать умеют не все... И потому решили попытаться научить этому возможно большее число людей. А так как наше оружие — фотография, мы стали вкладывать в нее все то, что волнует практически каждого нормального человека — явные ненормальности окружающего нас общества.

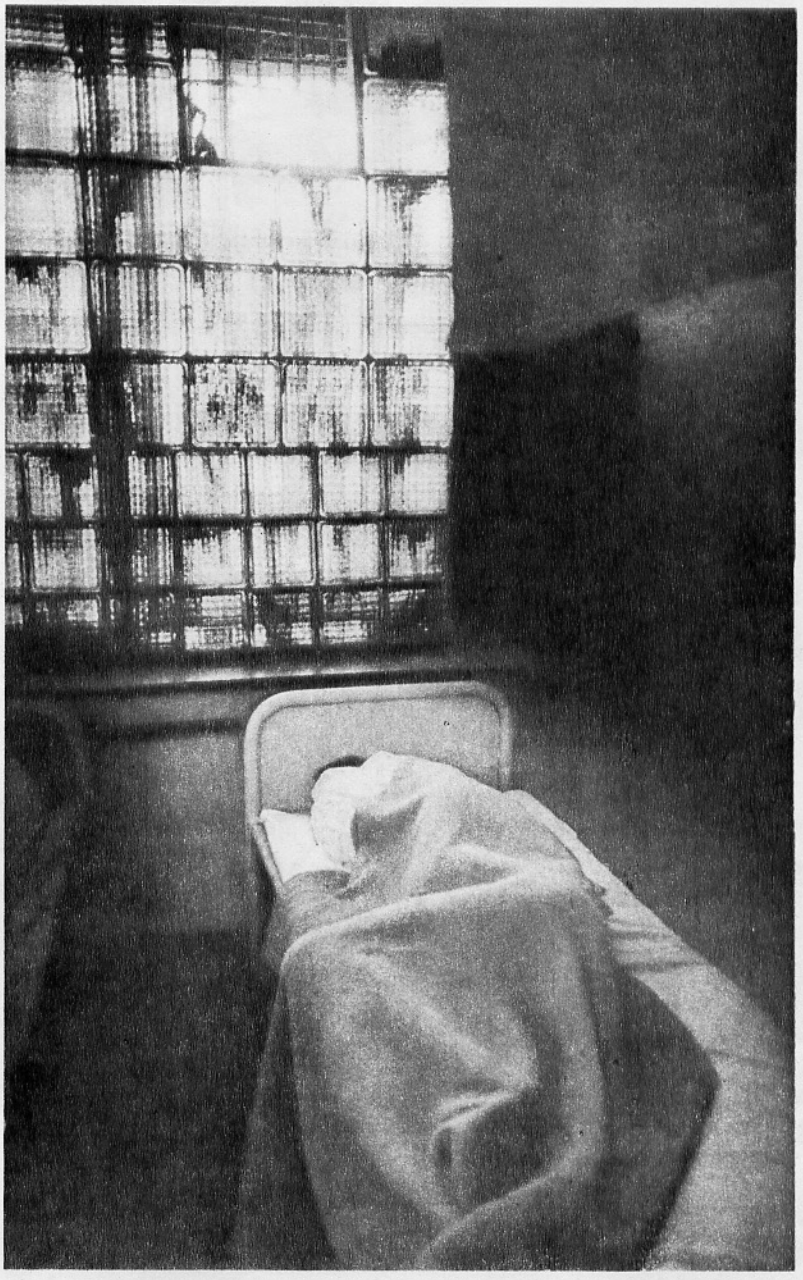
Так, еще не успев осмыслить это теоретически, стали на практике исповедовать социальную фотографию! Мы «не открыли Америки» — ее открыли задолго до нас наши коллеги, можно бы сказать — сверстники наши, ибо делалось это тогда, когда им было столько, сколько и нам теперь.

А ныне — уже корифеи советской фотожурналистики — они рассказывали нам о тех годах, когда их кадры фиксировали все, на что очень скоро было наложено табу. Суждено было этим порой бесценным кадрам долгие годы пролежать в архивах у репортеров старшего поколения. А вот теперь мы смогли увидеть их, учиться на них, благодаря им понять, что нам предстоит нести дальше эстафету отечественного фоторепортажа! Низкий им всем поклон от нас!

Но в эстафете этапы не повторяются, и нам суждено «пробежать» свой кусок жизни столь же самоотверженно, не жалея сил и не сбиваясь с темпа.

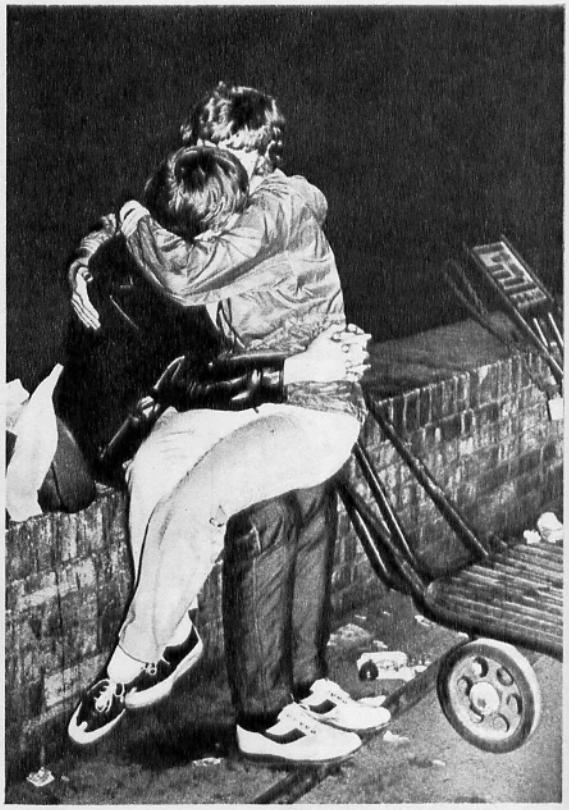
А коли это наш «кусок жизни», то мы сами и обязаны определить ту меру света и мрака, сдержанности и откровенности, радости и боли, которой следует руководствоваться в своей повседневной работе.

Вот, если очень коротко, те мысли, что легли в основу творческой «платформы» нашей группы, с лапидарным названием «М-Пресс».



ЭДУАРД КУДРЯВИЦКИЙ
ВЫТРЕЗВИТЕЛЬ (ИЗ СЕРИИ)

НИКОЛАЙ СТЕПАНЕНКОВ
ВОКЗАЛ ДЛЯ ЧУЖИХ
(ИЗ ОЧЕРКА)



Владимир Лапишкин:

— Наше творческое объединение «М-Пресс» — это союз единомышленников, собравшихся под лозунгом: «Даешь социальную фотографию!» Мы, в хорошем смысле, агрессивны, горласты, обладаем довольно крепкими локтями и, как нам кажется, небесталанны...

Исповедуя принцип социальной фотографии, мы понимаем его как предельно честный взгляд на жизнь. Она интересна нам, и мы стараемся показывать ее так, чтобы это было интересно и другим. Мы вместе занимались в ИЖМ, где нас учили не только снимать, но и думать, без чего первое попросту невозможно.

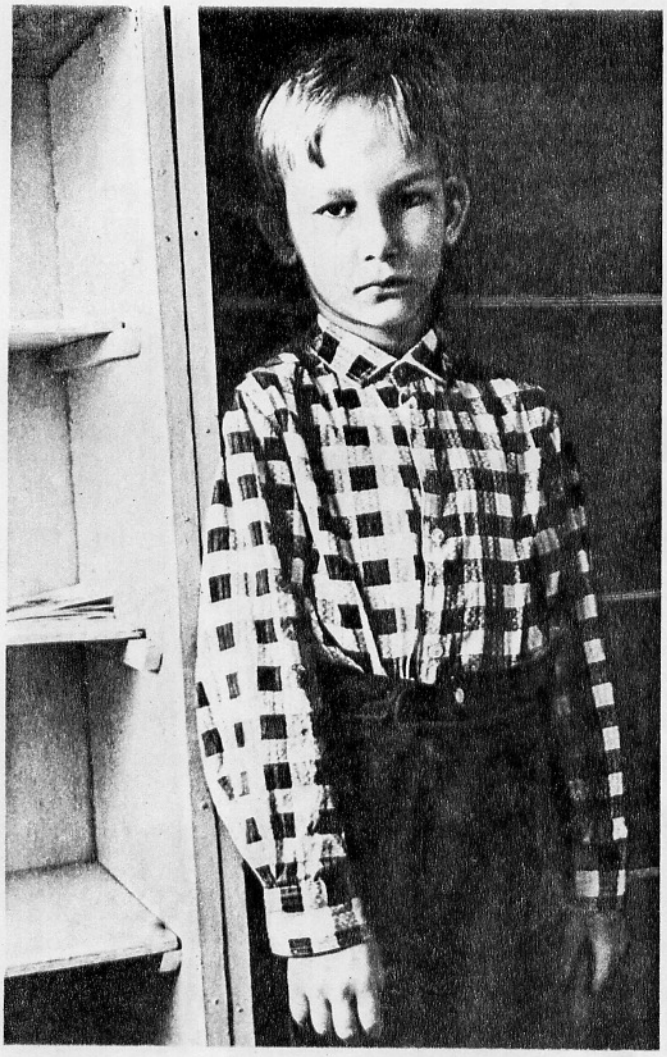
Фотография — это машина времени, существующая одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Отражая настоящее, мы оставляем для будущего уже прошлое, и люди будут размышлять над нашей жизнью, учиться не повторять ошибки и нелепости дней минувших.

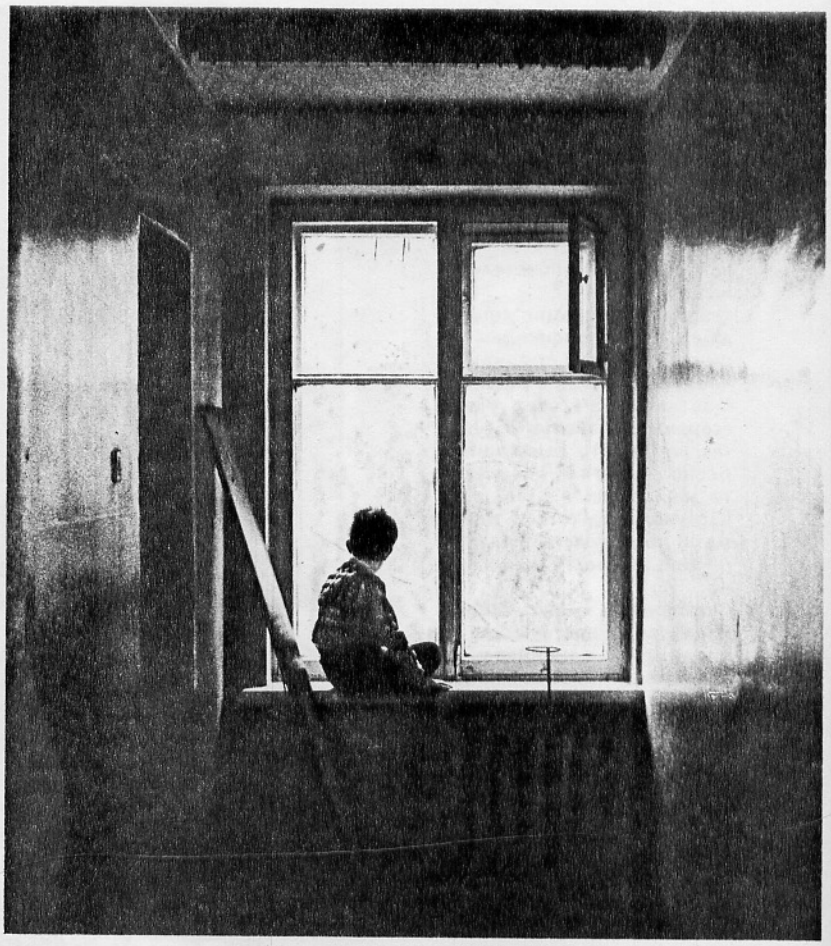
Показывая, например, быт дома престарелых или «психушки», где обитатели чаще всего забыты богом и своими родственниками, хотим заставить людей задуматься — а не забыл ли ты сам кого-нибудь? А не можешь ли ты помочь своему ближнему, даже если он не твой близкий? Мы хотим отогреть сердца, заледенившие в эгоизме, опутавшем людей, затурканных неустройством жизни, напомнить им, что человек по-настоящему счастлив не тогда, когда он наживает добро материальное, а когда сам дарит людям добро душевное, в возвышенном смысле этого слова. В самых «жестоких» наших снимках мы стараемся пробуждать «милость к падшим», как завещал великий наш поэт, обращавшийся ко всем, кто придет после него, а значит, и к каждому из нас — непосредственно. Может быть, все это звучит несколько выспренне, но мы искренне так думаем и подсознательно руководствуемся этими принципами в каждый тот миг, когда объектив камеры выхватывает из бесконечной череды бытия его фрагмент, взывающий к милосердию...

Юрий Трубников:

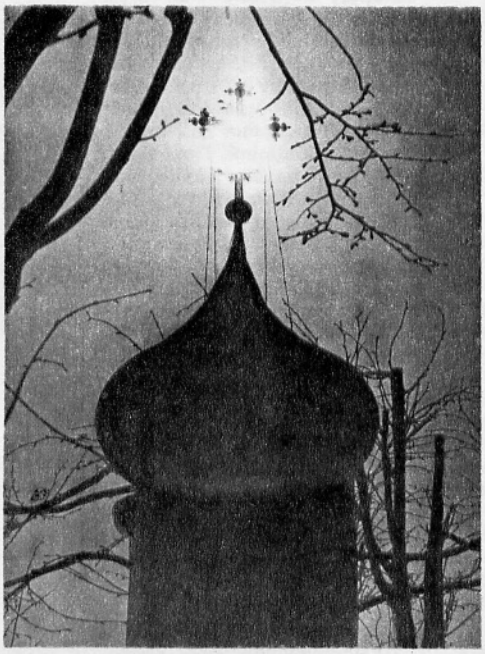
— Начну с дерзкого утверждения — «М-Пресс» показывает фотографию «новой волны». Волна эта — та «чернуха», что нас захлестывает и ужасает. Но мы не только ужасаемся — со-

ВЛАДИМИР ФЕДОСЕЕВ
СКОРБНЫЙ ДОМ (ИЗ СЕРИИ)





ВЛАДИМИР ШИШОВ
ОТВЕРЖЕННЫЕ (ИЗ СЕРИИ)



БОРИС СЫСОЕВ
«СЕРГИЕВ ДЕНЬ» (ИЗ СЕРИИ)

страдаем, трудимся, а следовательно, живем.

Мир стремительно меняется, меняемся и мы вместе с ним. Об этом свидетельствует и наша первая выставка — она, как нам показалось, произвела несколько гнетущее впечатление на некоторых зрителей — уж очень мрачно выглядит жизнь на многих снимках. Но мы отнюдь не стремились мчаться в общей толпе за так называемыми «жареными фактами» и не руководствовались принципами — «что прикажете?», мы не выискивали «чернуху», а просто снимали тот мир, в котором все сейчас живем, и если мы его не переделаем, то обречены и далее на прозябание.

Мне думается, что фотографы нашей группы «М-Пресс» должны не выдумывать новую фотографию, а вдохнуть в уже существующую что-то свое, созвучное эпохе перестройки.

Черты такой фотографии ясно видны: жесткость и трезвость взгляда, стремление не только следовать традициям «черного юмора», но и наследовать лучшее, что было у наших учителей, репортеров старшего поколения,— честное отношение к профессии и к самой жизни.

Язык наших снимков зачастую груб и шершав — многие из нас разделяют мнение «шестисотсекундовика» Невзорова, что «репортер — профессия разбойничья». В наших работах, как мне кажется, нет смакования жестокостей или утверждения безысходности житейских коллизий. От этого нас, слава богу, защищает невидимая постороннему глазу броня гуманизма, которую выковывали наши учителя, в том числе и фотожурналисты, читавшие лекции в Институте журналистского мастерства.

Трудно сказать, как сложится судьба каждого из нас — в идеале группа «М-Пресс» могла бы стать фотоагентством и найти свое собственное особое место в фотомире.

Если этого не произойдет — заглохнет еще одно хорошее дело...

Но мы оптимисты и отправляемся в плавание по морю житейскому с верой, надеждой и любовью...

Михаил Ямпольский **Знак-индекс и смысловая структура изображения**

Когда заходит речь о кинематографе или фотографии и лежащем в их основе репродуктивном изображении, обыкновенно подчеркивается их иконический, подобный реальности характер. Такой традиционный подход закономерен. Ведь для понимания фототекста принципиальное значение имеет то, что этот текст оперирует знаками, сходными с явлениями действительности, так называемыми аналогонами.

Но, по мнению видных современных теоретиков, фотография является не только аналогоном действительности, она находится по отношению к последней еще и в ситуации условного светохимического обозначения и потому является знаком-индексом, отсылающим к этой реальности.

О способности фотографии выражать содержание через знак-индекс и пойдет речь.

Всякая техническая регистрация физического явления (света, звука) включает в себя компонент индексальности. Взять хотя бы традиционную звукозапись на валике фонографа или грампластинке. Такая запись является следом иглы на мягкой поверхности. Игла отражает вибрацию воздуха, производимую музыкальными инструментами или голосовыми связками. След на пластинке является знаком-индексом этого акустического явления. Именно в силу своей индексальности он может обеспечить повторное воспроизведение зарегистрированного звука.

Пример звукозаписи интересен тем, что в нем индексальное и иконическое явственно разделены. Индексальное как бы зафиксировано в одной материи (пластмасса пластинки), иконическое — в другой (вибрация воздуха). Иначе в фотографии. Здесь индексальное как бы включено в иконический слой. Светочувствительная эмульсия несет на себе следы прямого воздействия световых лучей, но эти следы складываются в аналогон, то есть в подобие объектов.

Смесь иконического и индексального в значительной степени определяет своеобразие фотографии как семиотического объекта. По существу иконический и индексальный компоненты знака передают нам (несмотря на органический их сплав) разную информацию. Иконическое характеризует объект через его подобие. Индексальные значения не поддаются переводу в подобие, в аналогон, сопротивляются наименованию, но имеют чрезвычайно существенное значение для функционирования фотографического текста. Индексальность изображения связывает его с конкретным физическим, временным моментом производства изображения (экспозиции).

С технологической точки зрения все фотографии в равной степени индексальны. Однако культура вырабатывает коды индексальности так, что в одних фотографиях легко прочитывается уникальность, неповторимость снятого момента, в других же фотографиях индексальность искусственно подавляется, они как бы отрываются от временной конкретности и приобретают «вневременной» характер. Повышенной индексальностью отмечены, например, репортажные фотографии или кадры документального кино. Подавленной индексальностью характеризуется рекламное фото, фотография моды или некоторые типы изображения в игровом кино.

Поскольку индексальность непосредственно связывает изображение с определенным временным моментом, она играет существенную роль в смысловой структуре текста. Без индексов любой текст, в том числе и словесный, стал бы трудно постигаемым, так как индексы ориентируют текст по отношению к моменту речи и конкретизируют объект высказывания. Американский философ Ч. Пирс даже считал, что «в символ всегда включается своего рода индекс», и что «без индексов было бы невозможно обозначить, о чем человек говорит».

Фотоизображение способно также производить условные аналоги индексов. К их числу, например, относится взгляд в камеру. Индексальность такого взгляда связана с тем, что фотографируемый человек как бы указывает на камеру, тем самым акцентируя момент производства снимка. Этот указующий взгляд, отпечатываясь на снимке, превращается в индекс.

Французский исследователь Р. Барт дал прекрасный анализ фотографии, выполненной А. Гарднером в 1865 году. На снимке Л. Пейн, совершивший покушение на государственного секретаря США У. Сьюарда. Гарднер сфотографировал Пейна в камере смертников, где тот ждал казни. Барт комментирует: «Я одновременно читаю: «это будет и это было»; с ужасом я наблюдаю за этим будущим в прошедшем, ставкой которого является смерть. Передавая мне абсолютно прошедшее позы (аорист), фотография сообщает мне о смерти в будущем». Эта парадоксальность фотографического времени в портрете Пейна во многом объясняется тем, что молодой заключенный направляет взгляд в камеру, тем самым подчеркивая «настоящее» время съемки. Знание его трагической судьбы делает парадоксальной эту фиксацию на настоящем. Многократно подчеркивавшаяся связь фотографии со смертью отчасти объясняется особой индексальностью снимка, в частности нормализацией взгляда в камеру, подчеркивающего момент фотографирования («настоящее время»), всегда парадоксальное для чтения из будущего. В силу особого характера кинематографической индексальности (отметим хотя бы ненормативность взгляда в камеру), этот эффект в кино слабее.

Красноречивый пример использования взгляда в камеру для повышения индексальности фото являет моментальный снимок А. Бриана, выполненный немецким фотографом Э. Саломоном. На фотографии Бриан изображен в окружении группы дипломатов и политиков. Фотографируемый не только смотрит в объектив, но и указывает на него пальцем, тем самым усиливая градус индексальности. Саломон снабдил свою фотографию удивительной надписью: «Аристид Бриан, указывающий на Саломона во время банкета на Ке д'Орсе в 1931 году и говорящий: «Вот король нескромных». Подпись не только акцентирует ситуацию производства снимка, но и объясняет, что указующий жест относится к фотографу. Ситуация связи между моделью и фотографом становится главным содержанием фотографии.

В 1961 году Р. Барт опубликовал работу «Фотографическое сообщение». В ней ученый выделил два типа фотосообщений. Первый тип Барт назвал денотативным. Он считает, что такое сообщение отделено, удалено от кода. Оно целиком исчерпывается передачей иконического сходства, сводится к конструированию аналогона.

Второй тип он назвал коннотативным. С одной стороны, паразитируя на денотативном, с другой — стремясь к универсальности символа, оно опирается на целый комплекс стереотипов (схемы, цвета, графизм, жесты, выражения или устойчивые группы изобразительных элементов).

Барт выделил несколько процедур внедрения в фотографический текст коннотативного типа сообщения. К нему он отнес использование поз, символических предметов, особого рода эстетизма и т. д.

Все эти элементы связывают фотографию с естественным языком и культурой, то есть теми кодами, которые придают фотографии элемент всеобщности и противостоят уникальности, единичности момента, индексальности.

Действительно, чрезвычайно сложно бывает найти фотографию без сильной коннотативной формы сообщения. Например, фотографии XIX века в подавляющем большинстве пронизаны сильным током такой кодификации. Это явление в равной мере характерно и для пейзажей, и для портретов, и для жанровых сцен. В ранней фотографии чрезвычайно отчетливо ощущается ориентация на господствующие культурные коды, как они представлены в живописи и графике — видах изобразительного искусства, вполне сознательно, вплоть до появления импрессионизма, ориентированных на подавление индексальности.

Стремление обрести подавленную индексальность начинает ощущаться фотографией лишь с 20-х годов нынешнего века и выражаться, с одной стороны, в становлении кодов репортажности и, с другой стороны, — в выработке целого лексикона средств ухода от изобразительных клише XIX века.

Одновременно развивается «эстетическая» или «метафизическая» фотография, продолжающая вырабатывать новые процедуры подавления индексальности. Это абстрактные фотографии в духе графики, многочисленные фото обнажен-

ных, где тело трактуется как полуабстрактная скульптурная форма, снимки овощей, деревьев, скал с подчеркнуто абстрактной трактовкой фактуры и т. д.
С точки зрения нашей темы, особый интерес представляют фотографии с усиленной индексальностью, в частности репортажные. Остановимся на двух знаменитых работах с подчеркнутым ощущением момента. Это «Смерть республиканца» Р. Капы и «Цыгане» Л. Клерга. На фотографии Капы запечатлен испанский интернационалист, сраженный пулей во время атаки. Солдат еще не коснулся земли, он зафиксирован в момент падения, левую руку закинул вверх, а правую с ружьем откинул назад. Правая рука уже разжата, но ружье еще не упало и как будто держится в воздухе невидимой силой. Ощущение уникальности запечатленного трагического момента во многом создается полнейшей неестественностью позы, нарушением законов физики, когда тело как бы останавливается камерой во время падения. В этом смысле снимок Капы, конечно, абсолютно нарушает любые, в том числе и физические стереотипы. «Цыгане» Клерга также поражают ощущением неповторимости запечатленного. На первом плане — группа цыган. Трое мужчин, смотрящих в объектив, кривляются и изображают потасовку, принимая самые дикие позы. В глубине женщина с неодобрением смотрит на паясничающих. Персонажи Клерга не скрывают, что «работают» на фотографа. Самое поразительное в фотографии — это дикие гримасы и немыслимо причудливые позы.
Фотографии Капы и Клерга отмечены повышеннной индексальностью в силу того, что они фиксируют неповторимое мгновение, выражаемое в предельной неестественности поз и мимики (у Клерга). Такого рода неестественность, противостоящая культурному опыту человека (а, следовательно, и кодам коннотации) возможна только в моментальном фото с малым временем экспозиции. Но именно этой способности фиксировать, останавливать уникальность мгновения и тем самым разрушать культурные коды лишено кино. Представим себе, что фотографии Капы и Клерга являются фотограммами фильмов. На экране смерть интернационалиста превратилась бы в привычное зрелище падения тела, а гримасы цыган исчезли бы в обычной сцене комической потасовки. Необычное на фотограмме превращается в банальное на экране. Вот почему можно предположить, что по отношению к кино фото обладает большим ресурсом индексальности. То же самое можно сказать и применительно к коннотативности. Фотография обладает большей способностью смещать визуальный текст в область культурных кодов. Высокая коннотативность фотографии также достигается ее статичностью.
На этом явлении основывается феномен рекламного фото в кинематографе, изученный французским киноведом Р. Беллуром. Беллур проанализировал серию рекламных фотографий фирмы «Истмен-Кодак», опубликованную в газете «Фильм-Дейли» в 1950-е годы, и пришел к выводу, что «эти фотографии акцентируют в любом фильме (реальном или воображаемом) момент кода. Они составляют символическую память фильмов, память, которая им предшествует, а также вероятностную справочную модель всякой будущей постановки».
Тот факт, что фильмы сопровождаются в прокате рекламными снимками, свидетельствует о потребности кинематографа в параллельном, дополнительном изотексте, на производство которого движущееся изображение до конца не способно.
Ослабленность коннотативного и индексального полюсов в кинематографе приводит к весьма важным следствиям. Она отражается, например, на характере кинематографического времени, которое никогда не является в полной мере «настоящим временем» съемки, но также почти никогда не является «абсолютным прошедшим».
Фильм создает некое неопределенное время, мерцающее между настоящим и прошедшим. В этом смысле фильм не достигает того парадоксального эффекта, который отметил Барт, анализируя фотографию Пейна. Показателен в этой связи документальный фильм Герца Франка «Высший суд» (1987), трактующий тот же материал — преступник в камере смертников в ожидании казни. Чтобы добиться эффекта «абсолютного настоящего», предвещающего будущее, режиссер вынужден обращаться к фотографиям. И финальное фото фильма — пустая камера — создает искомый эффект пророческого момента, исчезающий в движущемся изображении, где время слишком неопределенно и индексальность стерта.
Иной стороной этой отсеченности полюсов проявления или подавления индексальности становится трансформация «эстетического» фото в кино. Если взять в качестве примера операторскую работу Г. Рерберга (одного из отечественных операторов, наиболее тяготеющих к эстетическому фото) у А. Тарковского, то мы обнаружим большую разницу между пейзажами в «Зеркале» и близкими им по духу фотонатюрмортами и пейзажами Э. Уэстона или А. Адамса. Подход к свету, композиции или фактуре в обоих случаях весьма сходны, но эффект различен. На фотографиях мы получаем своего рода эквиваленты пластике или графике с минимальной индексальностью. Но тот же объект, помещенный перед объективом кинокамеры, своей статичностью акцентирует переменчивую игру света на неподвижной поверхности, то есть выдвигает на первый план те элементы, которые наименее кодируемы. Парадоксом работы Рерберга (и близких ему операторов) является то, что чрезвычайно выстроенные, скомпонованные натюрморты или природные фактуры находятся в постоянном поле изменчивости, вводящем в метафизику «вечного» сильный элемент индексальности.
Эти наблюдения о различиях между фотографией и кинематографом можно было бы отнести к разряду банальных, если б из них не вытекали существенные теоретические выводы.
В репортажной фотографии момент съемки, его уникальность заслоняют собой ощущение авторского присутствия. Возможно, это связано с тем, что «абсолютное настоящее» и «абсолютное прошедшее» момента не позволяют зрителю ввести в него авторскую инстанцию рассказчика, требующую временной протяженности текста и обыкновенно пребывающего в «неопределенном прошедшем».
Как только изображение становится элементом рассказа, ведущегося в характерном для кинематографа времени, авторская инстанция начинает заявлять о себе с повышенной энергией. И все те элементы, которые в фотографии работают на повышение индексальности (дрожание камеры, «случайная» кадровка, взгляд в объектив и т. д.), в кино прежде всего становятся указателями авторского присутствия. Это различие отчасти определяет несходство функционирования фото- и кинотекстов в культуре, их общественный и художественный статус.

ФОТОВЫСТАВКИ

Выставка в Канне

Полутораметровыми буквами на афишах, вывешенных на улицах и площадях французского города Канн, было выведено имя Юрия Туманова. Афиши приглашали на выставку художественной фотографии советского фотомастера, рассказывающую о сотрудничестве научного центра ГАНИЛ в Канне и Объединенного института ядерных исследований в Дубне, знакомящую с природой и архитектурой Советского Союза, с жизнью советских людей. Фотовыставка в течение месяца экспонировалась в Каннском муниципальном театре и имела большой успех у жителей и гостей этого города на западе Нормандии. На церемонии ее открытия звучали теплые слова приветствий — представители деловых и научных кругов города отмечали, что первая выставка советского фотохудожника из Дубны в Западной Европе стала результатом и ярким свидетельством крушения многолетних барьеров непонимания.
— Я уже несколько лет знаю Юрия Туманова, — сказал директор ГАНИЛ профессор Клод Детраз. — Но сегодня вместе с другими посетителями выставки еще раз убедился, насколько мастерски владеет он техникой фотосъемки и как проникновенно показывает в своих работах сердечность и тепло души своих соотечественников.
По просьбе профессора К. Детраза и директора муниципального театра М. Хавиля, Ю. Туманов снял в Канне фоторепортаж «Глазами советского фотожурналиста». Научные контакты, начатые совместными экспериментами в области физики тяжелых ионов, дали начало контактам культурным: в прошлом году гостями Дубны стали участники детского хора города Канна, дубненские ребята из хора «Подснежник» побывали во Франции. Теперь, благодаря работам Ю. Туманова, жители Канна больше узнают о Дубне.

Е. МОЛЧАНОВ

То, что волнует...

Если меня, озадаченную очередным заданием редакции, спрашивают: «С кем из фотокорреспондентов будешь работать?», всегда отвечаю: «Конечно, с Юрой»... Да только ли я — почти каждый из моих коллег почитает за счастье заполучить Коренько в соавторы газетного материала. Во-первых, с ним удивительно интересно работать: нет в нем самоуверенной напыщенности иных газетных фотометров (как правило, завсегдатаев торжественных собраний и высоких приемов), нет и бестолковой предупредительной суеты, унаследованной иными газетчиками от служителей фотоателье. В работу, если, конечно, она по душе, он уходит полностью, заражая и коллег, и тех, о ком хочет рассказать, азартом своего поиска сути. Смысл своей работы Юрий определяет так: «У каждого человека должно быть то, что волнует его воистину. Но надо до этого добраться, докопаться, быть допущенным в святая святых...»

Работая рядом, видишь, что при внешнем спокойствии, всегдашней собранности, внутри у него словно струны натянуты, весь он настроен на восприятие собеседника, какой-либо ситуации, явления... Потому ни один нюанс, ни одна мелочь не ускользает от его объектива. И в результате снимки Коренько становятся органичной частью репортажа, статьи или очерка, не просто иллюстрирующими, дополняющими газетный материал — делающими его глубже и проникновеннее.

Так было с газетными публикациями, в которых наши журналисты вместе с Юрой рассказывали о буднях женской колонии, о сиротстве, о брошенных стариках... Но и без многострочного текстового сопровождения умеет он так рассказать своими снимками о нашей жизни, что дрогнет сердце и пусть в малом, но восполнятся наши представления о долге, о чести, о совести. Помните, как у поэта: «И возвысил в полях электричку до всемирного звука тоски...»

Человеку, ленивому душой и телом, это не под силу.

«Во время командировок никогда не захожу в райкомы и райсоветы,— говорит он,— выигрыш в получении машины редко бывает без нагрузки в лице какого-нибудь сопровождающего инструктора. И разговор с человеком глаза в глаза уже не получается. Снимки будут отдавать фальшью. То ли дело дорога! Вышагивая до какой-нибудь отдаленной фермы, снимешь по пути гораздо больше, чем требуется по заданию. Да и людей найдешь замечательных. Ну в каком райисполкоме узнаешь о бабуле-рукодельнице, плетущей себе лапти «просмерть», или о старике-философе, греющемся на весенней завалинке?..»

А еще он любит сельские полустанки. Там люди по-особому общаются друг с другом. Дорога острее проявляет их беды, проблемы, маленькие радости. Вот старушка, не дождавшаяся внука. Пронесшийся мимо поезд, и грустные глаза... ... Или выжатый жизнью старик, у которого из «родных» остались лишь извечные его спутники — баян и топорик...

«Снимая для газеты, я ищу кадр для себя»,— часто говорит Юра. Но именно эти «внеплановые» кадры и становятся «гвоздем» газетных страниц.

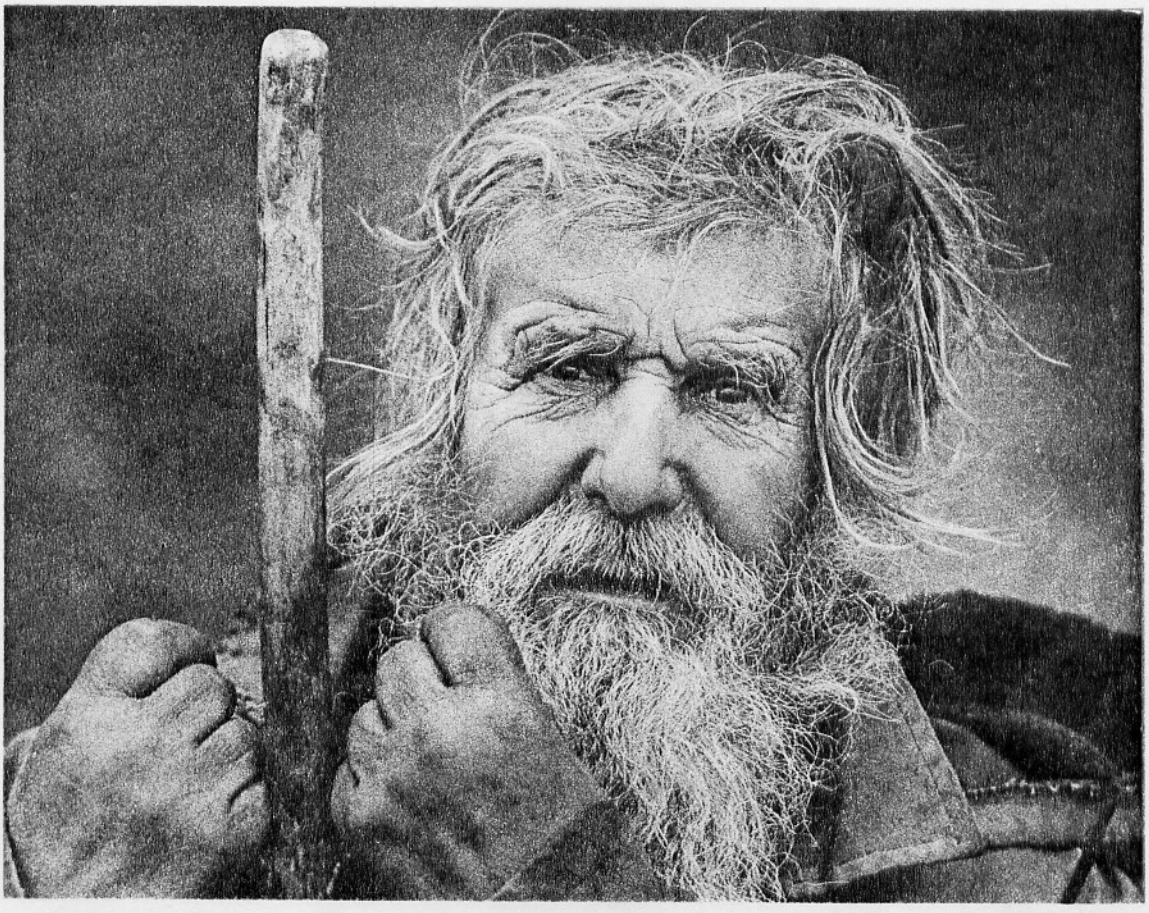
Есть очень красивое место в наших краях с удивительным названием Ясный Колодец. Много раз бывал здесь Юра, пробовал снимать, а потом сетовал: не то, не то... И снова возвращался сюда, в разные времена года. И вот отнажды в слякотную погоду дождь со снегом графически остро обнажили для упрямого паломника всю трепетную красоту этой земли. Только тогда и решился он вынести свой снимок на суд зрителей.

Особое пристрастие питает он к сельским старикам — работникам и философам. Может быть, это от того, что и сам Юрий — настоящий трудяга, с помощью фотокамеры постоянно размышляющий о нашей жизни.

Л. КОНДРАТЬЕВА,
корреспондент
«Белгородской правды»

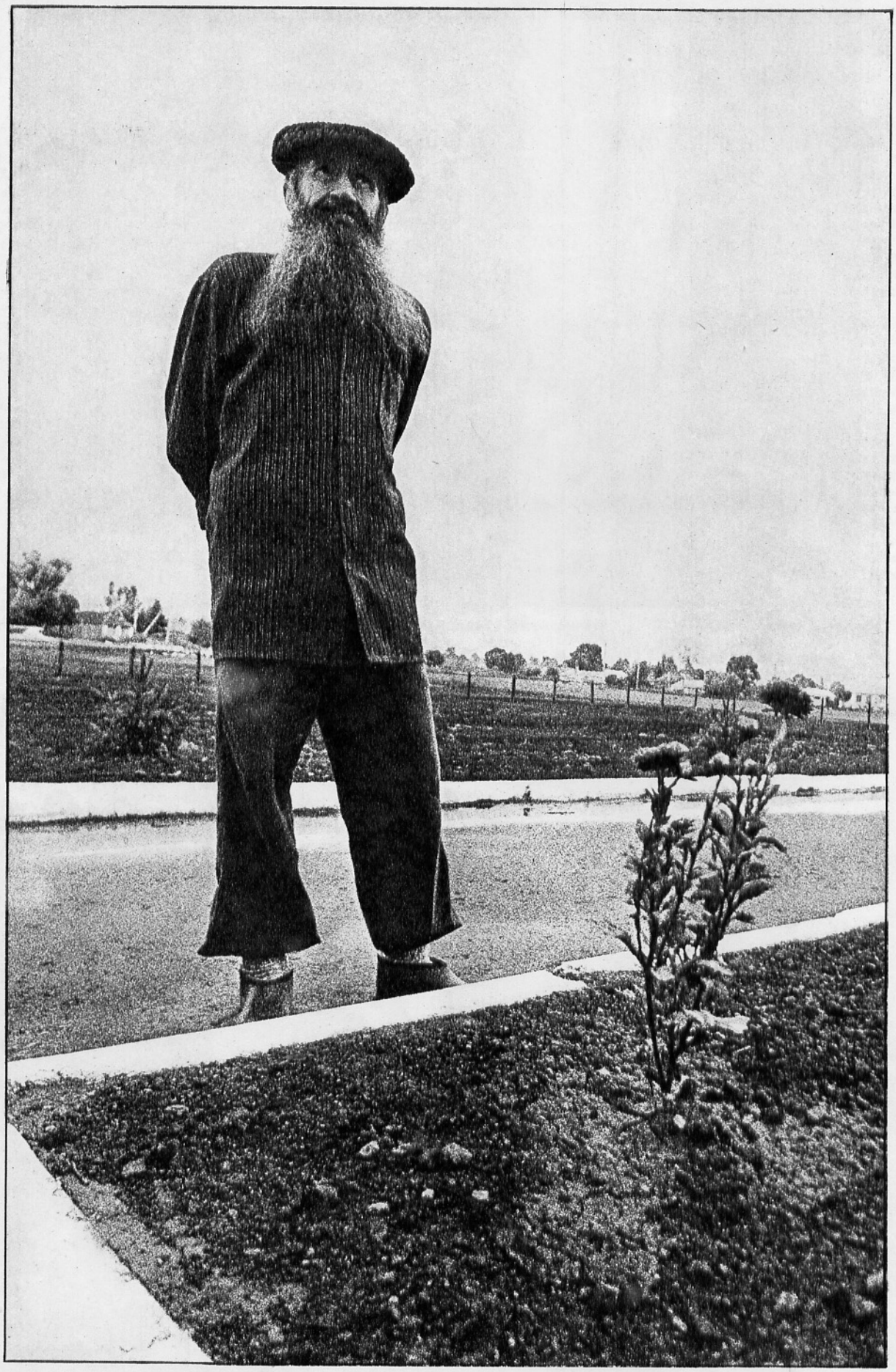
ПРОДАЕТСЯ ДРУГ

ФОТО ЮРИЯ КОРЕНЬКО



ПАСТУХ

АМНИСТИЯ

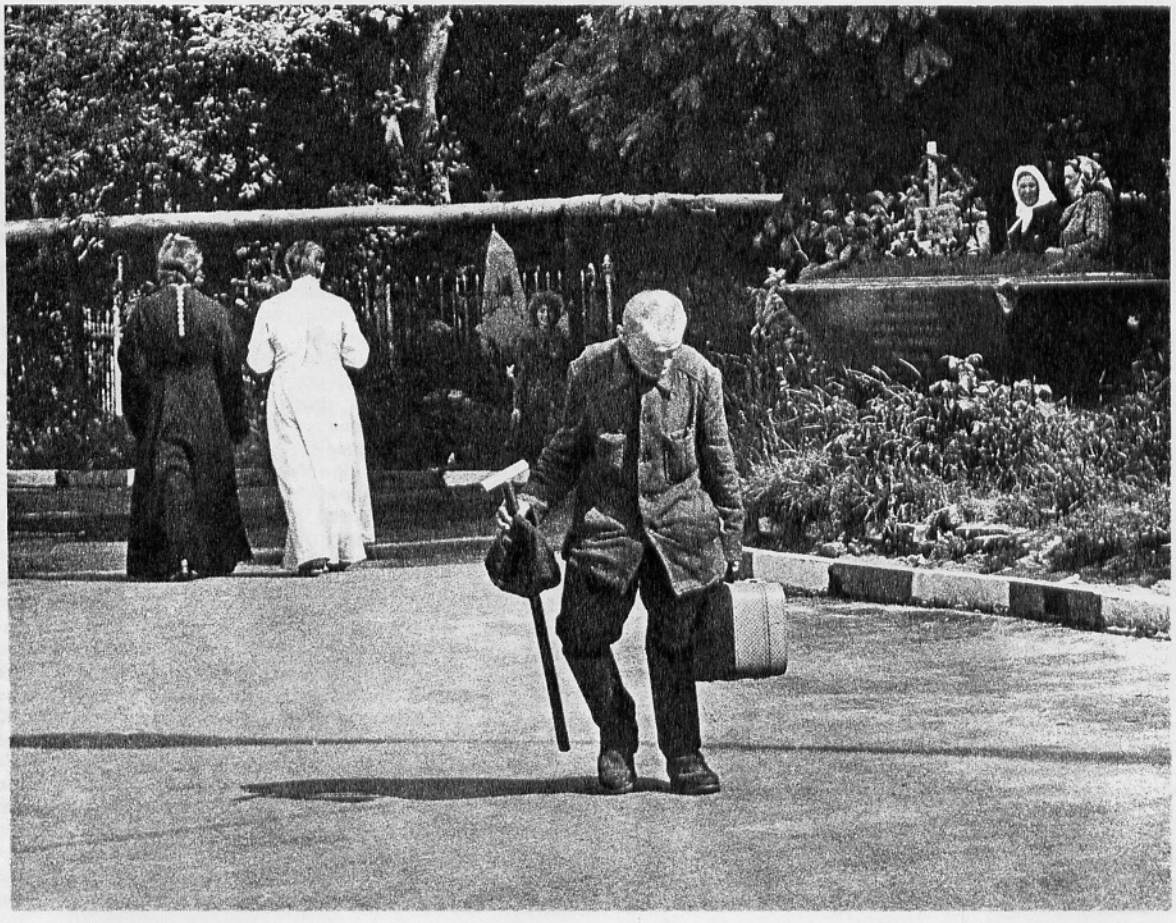


РОССИЯНИН

ФОТО ЮРИЯ КОРЕНЬКО

СЕЛЬСКИЙ ПОЛУСТАНОК

СОБРАЛСЯ...



О званиях ФИАП

В публикуемом письме Н. Бахнак затронул проблемы международного признания значимости творчества наших фотомастеров. Не считая точку зрения автора письма абсолютно бесспорной, редакция приглашает читателей высказать свое мнение по затронутым вопросам, которые представляют определенный интерес для многих фотографов.

Руководствуясь своими профессиональными интересами и, в частности, желая выяснить место советских мастеров художественной фотографии на международной арене, я проанализировал сотни каталогов международных выставок за последние десять лет. Остановлюсь только на одном, довольно парадоксальном результате, полученном при этом анализе: наши фотохудожники весьма успешно представляют отечественное фотоискусство за рубежом; бывает, экспозиции салонов на четверть состоят из их работ да и среди призеров немало советских авторов. А между тем по числу обладателей международных почетных званий ФИАП (Международная федерация фотоискусства) наши мастера занимают одно из последних мест, если не последнее.

Мне приходилось беседовать на эту тему с людьми, занимающимися фотоискусством, из разных городов страны, в том числе и с обладателями указанных званий. Кроме того, пытаясь получить точную и конкретную информацию о существующих правилах присвоения этих званий, я обращался в «Советское фото». К сожалению, трудно назвать полученную мной информацию исчерпывающей. Как понимать, например, «одно из условий — участие в достаточном количестве общепризнанных выставок»? Это — десять, пятьдесят, сто или тысяча выставок? Тем не менее и такая информация дает довольно красноречивое представление о положении дел и позволяет сделать определенные выводы, которыми я хочу поделиться с читателями «Советского фото».

Увы, все данные свидетельствуют о том, что слишком короткая скамейка в ФИАП сколачивается для наших мастеров во Всесоюзной фотокомиссии Союза журналистов СССР. И положение не изменится до тех пор, пока мнение о достаточной «зрелости» определенного фотохудожника не станет прямым следствием его творческих успехов. Не секрет, что одни авторы почти молниеносно получили звания в расцвете лет — это хорошо, а других до седых волос держали на «дозревании», хотя в их активе уже давно было участие в сотнях международных выставок и целый «клад» полученных там медалей.

Уже не раз приходилось слышать, что ФИАП очень неохотно присваивает свои звания. Возможно, это и так. Но, помилуйте, какое отношение имеет ФИАП к тому, что национальная фотоорганизация представляет своего кандидата, когда в его активе уже 250 выставок?! Почему этого не произошло, когда он имел 20—100—150—200 участий в выставках? Разве ФИАП установила на такую непомерную высоту планку своих требований? К чему такая перестраховка? Поверьте, очень трудно найти логику в упорном стремлении доказать, что в нашем отечестве нет пророков.

Однако, как бы там ни было, положение изменится, если информация об объеме требований ФИАП к претендентам на звание будет храниться не за семью печатями, как некая служебная тайна, а станет доступна любому человеку (например, опубликована в «Советском фото»), и каждый, выполнивший указанные условия, получит право рассмотрения своей кандидатуры. Иными словами, в этом деле уже давно пора переходить от келейности и групповщины к демократии и гласности. Фотокомиссия должна сама прилагать усилия к поиску в стране людей, проявивших неординарные способности в фотоискусстве, и всячески способствовать их признанию в международном масштабе.

Что касается необходимости в этих случаях валютного взноса в ФИАП, то 30 марок ФРГ (15 долларов) за каждого претендента — сумма, ничтожнейшая для государства. Если бы сейчас в нашей стране удалось найти пусть даже сто фотографов, имеющих право претендовать на звания, то и тогда пришлось бы внести за них всего 3 тысячи марок — месячную пенсию тамошнего служащего среднего звена. Разве это много для такого количества творческих людей, которые в течение многих лет (нередко десятилетий!) укрепляли авторитет советского фотоискусства, не рассчитывая ни на какое материальное вознаграждение, а, наоборот, вкладывая значительные личные средства?!

Полагаю, что в то же время каждый претендент охотно внесет необходимый эквивалент в рублях из своих средств. Но есть и другой способ, который позволит получить необходимую валюту, не обращаясь ни к кому с протянутой рукой. Для этого достаточно взять у претендентов 1—2 авторских отпечатка и продать их за рубежом; полученные деньги сразу перевести на счет ФИАП. Организовать это — дело не ахти какой сложности, тем более если обратиться в ФИАП за содействием. Возможно, я подаю заявку на изобретение велосипеда, но, насколько мне известно, такой вариант самоокупаемости до сих пор не применялся.

Конечно, заниматься творчеством можно и не имея никаких званий. Но, рассматривая вопрос в контексте существующих реалий, нетрудно убедиться в их большой значимости.

Большинство советских фотохудожников создают свои произведения в свободное от основной работы время. Говоря попросту, они фотолюбители. К сожалению, так повелось, что у нас фотографы делятся на две категории. Одних называют профессионалами уже только за то, что они зарабатывают съемкой на хлеб насущный. Здесь и талантливый репортер, и репортер бездарный, и кое-как нахватавшийся азов фотографии работник бытового ателье, по сути — ремесленник. Неважно, что между ними бездна — они профессионалы, а к этому термину как-то исподволь льнет и другой — «мастер».

Во второй группе — фотолюбители. Когда-то понятие «фотолюбитель» определяло довольно однородную категорию людей, занимающихся фотографией между делом и, в силу ряда обстоятельств, на дилетантском уровне. Но ныне положение коренным образом изменилось, и в категорию фотолюбителей нельзя зачислять каждого, для кого фотография не является профессией. Это относится прежде всего к тем, о ком я здесь веду речь, кто создает высокохудожественные фотографии на профессиональном уровне. Относясь к ним с уважением, мы называем их «фотохудожниками», «фотомастерами» — терминами, не имеющими у нас, к сожалению, никакого официального статуса. Формально они остаются фотолюбителями, ибо не являются профессионалами в упомянутом выше смысле. И, по укоренившемуся в сознании подавляющего большинства людей стереотипу, выстраивается цепочка: непрофессионал = фотолюбитель = низкопробный фотограф. Этому в значительной степени способствуют и многие самодеятельные фотовыставки, особенно на периферии. Кому из нас не приходилось видеть такие выставки с их убогим «дизайном» в обшарпанном фойе какого-нибудь кинотеатра.

Боже упаси, я не против того, чтобы искусство проникало в массы, но вопрос в том, как это должно происходить. Сомнителен, например, путь залетных варягов-кооператоров, которые «гастролировали» в Курске с парой сотен анонимных бракованных отпечатков (брак технический и творческий), выдавая их за экспозицию выставки «Миссфото СССР-89», хотя ими представлено не более 10 процентов некондиционных дубликатов работ из экспозиции. Трудно предположить, что к этому в какой-то степени причастны авторы фотографий и организаторы столичной выставки. Так «инициативные люди» потрошат кошельки жаждущих увидеть обнаженных красивых женщин.

Возвращаясь к проблеме присуждения званий ФИАП, можно сказать, что международное звание является признанием не только высокого уровня мастерства фотографа, но и большой общественной значимости его творчества. Это звание выводит фотографа из двусмысленного состояния, придавая ему официальный статус фотохудожника, который не сулит прибавки к жалованью или персонального пенсиона, но дает большее — моральный стимул к дальнейшим творческим достижениям.

Н. БАХНАК,
искусствовед

Единомышленницы

Все девять лет, которые существует фотоклуб «Сполохи» при Дворце культуры строителей Архангельска, в коллективе остается постоянной группа женщин в 4—5 человек. Сегодня это — И. Дейнеко, Т. Щилина, Т. Ишенина (И. Дуненкова и Н. Максимова «ушли» в семью, но, думаю, вернутся). Несмотря на какое-то единое направление клуба, наши женщины имеют еще и свое лицо в нем. В чем это выражается?

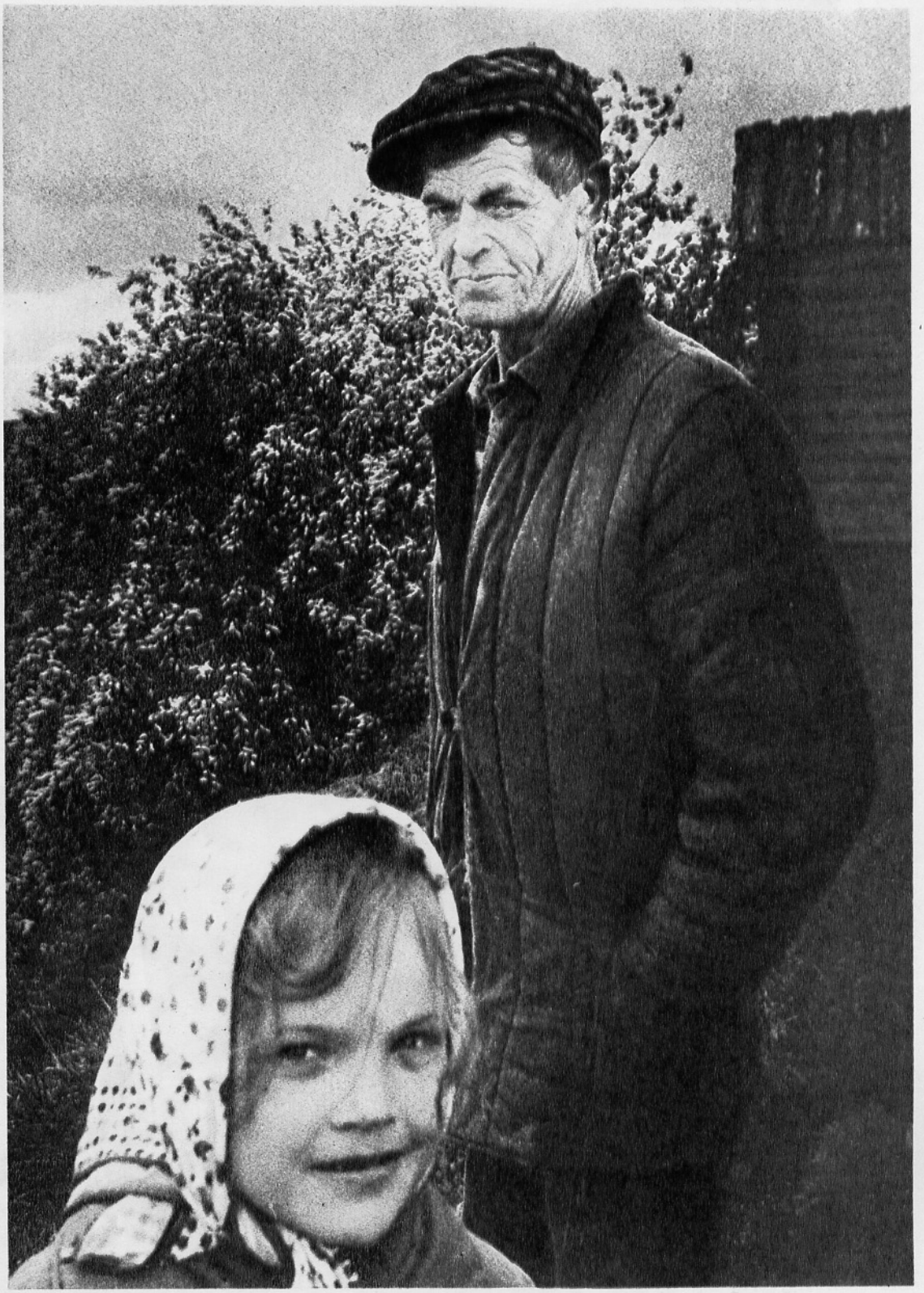
Когда при обсуждении новых снимков члены клуба расходятся в оценках, у женщин чаще всего формируется все-таки единое мнение, причем отличное от мужской половины. Я бы не сказала, что такое разногласие происходит от того, что наши снимки слабее. Если взять последние два конкурса мини-фото в клубе (авторы обозначаются под номерами), то победительницей обоих стала Ирина Дейнеко.

Между прочим, кто устраивает в клубе мини-конкурс «Туманы»? Конечно, женщины, которые, не сговариваясь, ловят красивое туманное утро в городе в объективы своих фотоаппаратов. Есть у нас и свое «женское» любимое место съемки — деревня Заручье. И в то время, как осенним дождливым днем наши мужчины остаются под крышей дома, мы едем в эту деревню, несмотря на сырость и слякоть. Согреваемся чаем из термосов в старой заброшенной конюшне, потом расходимся, кто под зонтами, а кто и без, по мокрым лугам и снимаем, снимаем, снимаем...

Кто после этого смеет утверждать, что у нас, женщин, меньше творческой одержимости, чем у мужчин?

Мы любим людей и больше всего любим снимать их — в разных ситуациях, взаимоотношениях. То же можно сказать о природе — любое ее состояние, прошедшее через душу и сердце, хочется остановить навечно.

И ничего мы не можем поделать с собой, когда ощущаем в нас самих созвучное состояние души другого человека или находим отзвук внутреннего всплеска в накатившей волне или луче солнца. И ни-



Т. ИШЕНИНА
ВНУЧКА

какого при этом усилия над собой!

Вот единственное мгновение, когда душа свободна от проклятого слова «должна», от унижения, которое испытываешь в очередях, от безумного загромождения разума лозунгами и призывами.

А какие интересные рассказы приносит в клуб из своих поездок по деревне Тамара Щилина? Представьте картину: по деревенской улице бродит незнакомая жителям женщина с блуждающим взглядом и плетеной корзиной... без днища. Корзина найдена случайно и Тамара подыскивает ей место в кадре. А потом, в клубе, рассказывает нам, как на нее в этой деревне косились люди и лаяли собаки.

А как она снимала ручного годовалого медведя, живущего у хозяина почти на свободе? Медведь, с нее ростом, вдруг почуяв особый интерес к своей особе, бросился за фотографом, догнал ее и... обнял за ноги! В жизни, признается потом Тамара, не переживала она такого ужаса и страха, какие испытала в тот миг!

Ирина Дейнеко в клубе три года. Приехала в Архангельск после окончания Ленинградского института связи. Здесь стала внештатным экскурсоводом. Фотография — одно из ее многочисленных увлечений. Вместе со снимками Ирина приносит в клуб слайды, снятые в деревнях Вологодчины, в Великом Устюге, в мезенских и пинежских деревушках — уголки нашей северной природы и архитектуры. Смотришь на ее снимки и кажется, что за такое короткое знакомство с Севером Ирина срослась с ним и видит наш край, людей не хуже, чем мы, а, может быть, и лучше...

Уж сколько существует мнений о фотографии! То утверждают, что главное в ней документальность, то требуют необычайной художественности...

И начинает фотолюбитель выбирать и метаться. Перед каждым, овладевшим техникой съемки, встает вопрос: что снимать? И поиск ответа длится порой годами. А ответ прост. Само слово «фотолюбитель» — разложите его на составные — означает: человек, фотографирующий то, что он любит.

Но, конечно, главным итогом нашего творчества являются не слова, а снимки. Мы представляем их на суд читателей журнала.

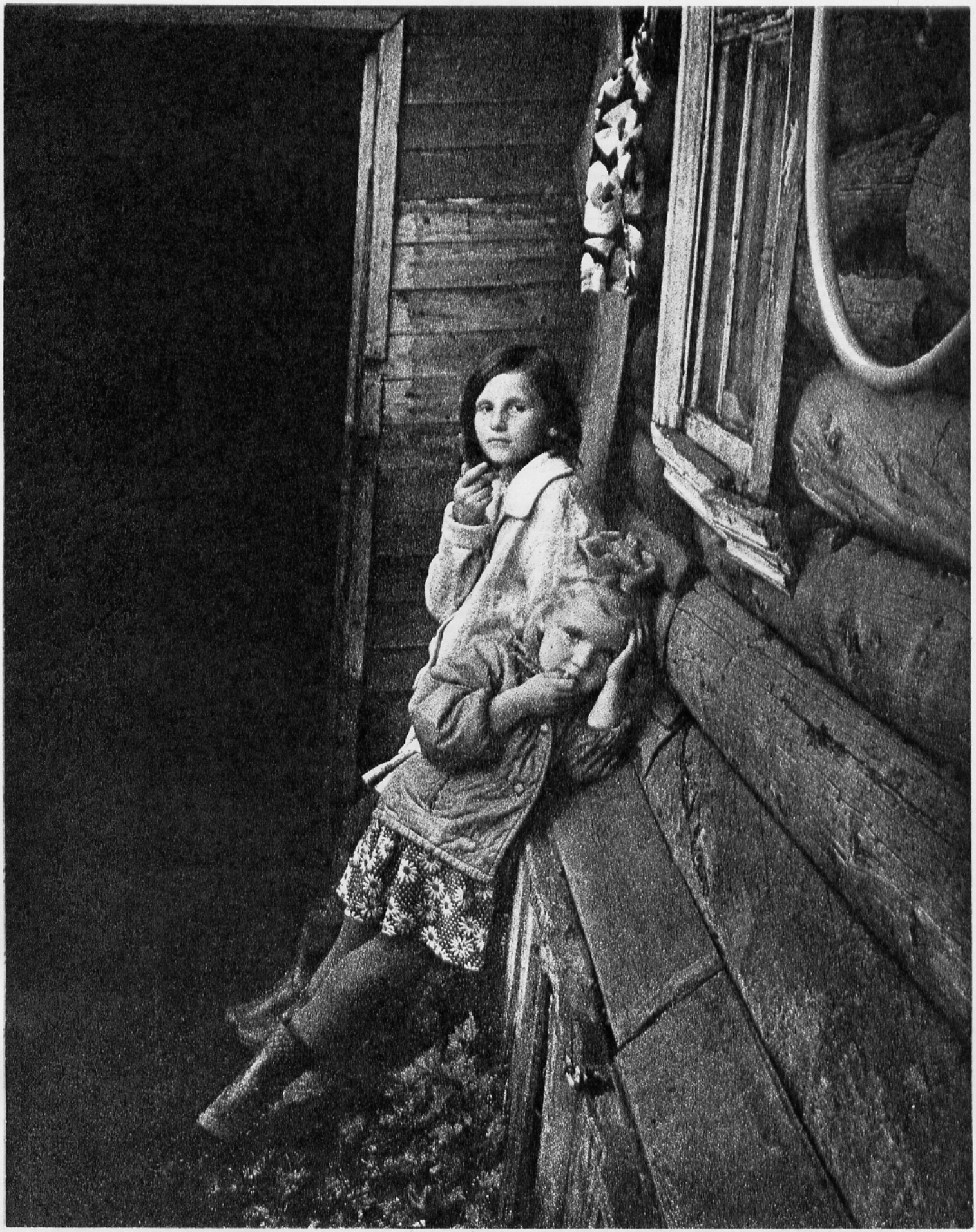
Т. ИШЕНИНА

Т. ИШЕНИНА
КРЕЩЕНИЕ ИРИНЫ

Т. ИШЕНИНА
СИТУАЦИЯ

Т. ИШЕНИНА
«ПО ГРИНУ...»

Т. ЩИЛИНА
СВЕТ В ОКНЕ



И. ДЕЙНЕКО
РОДНЫЕ СТЕНЫ

ФОТОБИБЛИОТЕКА

«Фототворчество России»

Дождались и россияне. В разные годы были выпущены в свет книги, посвященные самодеятельным фотохудожникам Украины (три альбома), Молдавии, не говоря уже о десятках аналогичных книг, изданных в республиках Прибалтики. И только российские фотолюбители — самый многочисленный отряд в Союзе — долгие годы были обойдены издательским вниманием. И вот, наконец, запруда молчания сметена. И не робкой, ротапринтовской брошюрой, а мощным фолиантом, названным энциклопедически солидно: «Фототворчество России». Мизерность тиража (25000 экз.) вынуждает несколько подробнее остановиться на композиции книги. Она объединяет восемь глав, которые, в свою очередь, комплектуются в четыре крупных блока: историко-хронологический, эстетически-аналитический, проблемно-статистический и раздел, посвященный взаимоотношениям фотолюбителей и фотоклубов с прессой и телевидением. Как известно, энциклопедии издаются не для чтения, не для постраничного штудирования, а для поиска необходимых справок. Наша же книга в этом плане — исключение. Несомненно, что ее будут читать и смотреть «от и до».

Исторический очерк развития фотолюбительства поистине всеохватен — начинается с 1839 года, когда родилась фотография, с кадра полковника Теремина, снявшего Исаакиевский собор, до самых-самых наших дней.

Читатель, надо думать, с наслаждением окунется в этот исторический поток. Кто-то вспомнит уже знакомое, кто-то получит уроки ликбеза, узнав, например, что уже в том же 1839 году в России появились книги по фотографии, в 1859 году — журнал «Светопись», в 1872 году было создано «Объединение фотолюбителей», а чуть позже проведен «I съезд русских деятелей по фотографии». Такие были темпы...

Потом они несколько замедлились, а на каков-то время (1941 — середина 50-х годов) опустились до нуля (война, восстановление, малый фотографический рынок и т. д.). Автор текста дает свои оценки всем периодам развития советского фотоискусства, не упустив из поля обзора ни одного мало-мальски значительного события в нашей фотографической истории, не забывая упомянуть и тех, чья бурная организационная деятельность способствовала заметной активизации самодеятельного художественного фототворчества. Таких, например, как Герман Мутовкин, Лев Ассанов, Рудольф Крупнов, Станислав Барков, Виктор Агеев, Владимир Белковский и многих других энтузиастов.

Конечно, с высот сегодняшнего времени гласности и пересмотра многих явлений прошлого, в частности в нашем искусстве, можно посетовать на недостаточную критичность оценок фотографической жизни эпохи застоя, который неизбежно сказался и на фотоискусстве. Но следует учитывать, что, во-первых, процесс подготовки такого масштабного издания длителен и писался текст не сегодня, и, во-вторых, наши фотолюбители все-таки сумели сохранить свои индивидуальности и в самые неблагоприятные для свободы творчества времена. Изобразительный ряд книги убедительно это подтверждает.

Эстетический анализ результатов работы фотолюбителей на ниве фотоискусства солиден и одновременно академичен и доступен.

Здесь рассматриваются самые разнообразные проблемы. Вопросы композиции, режиссерских приемов, авторского отношения к снимаемому, эксперимента, жанрового деления, фактуры, монтажа, тональности, освещения и многие другие.

Прослежена эволюция стилевых направлений с 60-х по 80-е годы, когда больше внимания стало уделяться социальной тематике, обращению к считавшимся ранее нефотогеничными сюжетам, к развернутым циклам и сериалам, когда наблюдается большая пестрота направлений, манер, почерков, когда обострено взаимодействие объектов в кадре, более активно используется их сопоставление по контрасту и т. д.

Наблюдения эти, на наш взгляд, тонкие, отличающиеся новизной.

Всесторонне рассматриваются в книге вопросы собственно фотоклубного движения, проблемы массовости и элитарности, взаимоотношения профессионалов и любителей, участия последних в прессе и на телевидении. По-видимому, нужно было сделать акцент на многочисленных и многолетних контактах фотолюбителей РСФСР с коллегами из других республик, на взаимовлиянии их почерков и стилей. Например, влияние литовских, латышских мастеров на русских фотографов несомненно (возросший интерес к фотографическим циклам, к обостренной психологичности сюжетов и т. д.). Спорным представляется утверждение, что в 80-е годы качественные изменения произошли в основном в творчестве лидеров самодеятельной фотографии. Или то, что в 70-е годы в лучшую сторону изменилось лицо отечественной фотожурналистики («Она развивала новые подходы к жизненному материалу»). Достаточно посмотреть подшивки «Советского фото» тех лет, как дайджеста лучших фотопроизведений, чтобы убедиться в обратном.

В начале главы «Сколько у нас фотоклубов?» несколько снижена взятая с самого начала книги высокая нота теоретического анализа. Уж очень популярно разъясняется очевидное: серьезные фотолюбители ни в чем не уступают профессиональным, а последние работают не только в прессе, но и в ателье; несмотря на кустарные условия, любители могут создавать высокохудожественные произведения...

Интересно построена изобразительная часть книги. В исторический раздел вмонтированы репродукции каталогов, афиш, в аналитический — наиболее типичные для того или иного периода работы. Раздел, где представлены лучшие российские фотоклубы, построен по географическому принципу: от окраин до столицы. Это любопытно. Хотя побеждает все-таки традиционная в такого рода издании концовка: столичные клубы так или иначе — ударное место в книге, своего рода восклицательный знак. А может быть, стоило поставить Москву в общий равноправный ряд и закончить книгу фотоклубами западных областей РСФСР? Наверное, это было бы демократичнее.

Все перечисленные замечания не умаляют очевидных достоинств издания, которое, конечно, найдет благодарного читателя.

М. ЛЕОНТЬЕВ

«Фототворчество России».— М.: Планета, 1990, автор текста В. Стигнеев, составитель А. Баскаков, художник Л. Клодт.

ИНТЕРФОТО

Фотография сближает людей

Теперь уже никто не оспаривает тот факт, что фотография стала разновидностью высокого искусства. Существует целый мир различий между простой фиксацией и глубоким проникновением в суть явления, вызывающим отклик в душе.

Когда профессор Лю Чугуо бывает за границей, он все свое свободное время посвящает фотографии. Взволнованная пейзажем, красками, линиями, светом и тенью, его мысль приходит в движение. Не фиксируя ничего механически, он никогда не делает примитивных фотографий. Его творческое кредо — глубже понять философский смысл жизни и дать выход своим чувствам, отражая красоту естественных пейзажей.

Профессор Лю — специалист в области астрофизики высоких энергий, он — начальник службы Главного совета по наукам о пространстве и их прикладном использовании АН КНР, член Постоянного комитета Китайского общества по наукам о пространстве и член Китайского астрономического общества. Живопись и фотография — его хобби. Общение с учеными и художниками — своеобразная питательная среда фотографического творчества. Слияние самоотверженности, высокого мастерства, искренности чувств рождает его фотографии.

Профессор Лю произвел на меня очень глубокое впечатление тем, что не следует старым условностям, а обладает собственной позицией в творчестве. В его работах нет ни преднамеренной мистификации, ни чрезмерной чувствительности. Фотографии, которые он создает, трогают душу, он может гордиться ими. Естественное выражение чувств всегда вызывает отклик в сердцах зрителей, пробуждая в их памяти различные жизненные ассоциации.

Интересно, но совсем не легко снимать во время путешествий. Однако профессор Лю сделал множество фотографий в Англии, США, Италии, Дании, Швейцарии, Западной Германии, Франции, Советском Союзе и других странах во время своих научных командировок. Ему нравятся люди и пейзажи других стран. Полагая, что и Китай должен стать открытым для мира, стремится знакомить с китайской культурой людей других стран. Фотографию он считает прекрасным средством для создания атмосферы взаимопонимания во всем мире.

ШЕН ЯНТАЙ,
член Китайской ассоциации фотографии, фоторепортер журнала «Китайская женщина»

ФОТО ЛЮ ЧУГУО

ФОТО ЛЮ ЧУГУО

ФОТО **ЛЮ ЧУГУО**

«12 тем»

КОНКУРС «СОВЕТСКОГО ФОТО»

Продолжаем конкурс «12 тем».

Вниманию читателей предлагаются 12 конкурсных тем 1991 года. По традиции в каждом номере «СФ» будут публиковаться наиболее интересные из поступивших снимков и определяться победители. **Приз — книга по фотографии.**

Январь. **«Жизнь металла».** Срок присылки снимков в редакцию «СФ» (учитывая трехмесячный производственный цикл) — до 15 сентября 1990 года.

Февраль. **«Вода»** — до 15 октября.

Март. **«Эту женщину увижу и немею»** — до 15 ноября.

Апрель. **«Какой пассаж!»** — до 15 декабря.

Май. **«Пятое колесо»** — до 15 января 1991 года.

Июнь. **«До шестнадцати»** — до 15 февраля.

Июль. **«Встреча»** — до 15 марта.

Август. **«Стена»** — до 15 апреля.

Сентябрь. **«Что мы несем!»** — до 15 мая.

Октябрь. **«В пути»** — до 15 июня.

Ноябрь. **«Китч»** — до 15 июля.

Декабрь. **«Календарь на 1992 год»** — до 15 августа.

Формат снимков (черно-белых) 18×24 или 24×30 см.
На конверте следует указать тему конкурса.
Ждем ваших снимков!

Борис Игнатович в «Новаторе»

В московском фотоклубе «Новатор» экспонировалась выставка Б. В. Игнатовича, посвященная 90-летию со дня его рождения. Выставка проходила в стенах «Новатора» не случайно, ведь Борис Всеволодович стоял у истоков фотоклуба. Вслед за А. В. Хлебниковым и Г. Н. Сошальским, организовавшими клуб, он одним из первых включился в его работу. Школа фоторепортажа Б. В. Игнатовича во многом повлияла на развитие фотоклуба. Многие его члены в настоящее время работают профессиональными фоторепортерами центральных газет и журналов. Традиции эти живы в клубе и сейчас, несмотря на то, что молодое поколение уже не застало в живых Б. В. Игнатовича. Члены «Новатора» благодарны супруге Игнатовича Клавдии Николаевне, предоставившей для выставки его работы (половина выставленных снимков была в авторском исполнении). На встрече с «новаторцами» она рассказала о жизни и творчестве Б. Игнатовича, познакомила с аппаратурой, которой он работал. На вечере со своими воспоминаниями выступили Г. Аргиропуло, Р. Агасьянц, М. Ребе и другие. Фотоклубом учреждены Дипломы памяти Б. В. Игнатовича. В этом году Дипломами награждены Виктор Ахломов, Михаил Дашевский, Александр Кочетов и Ирина Стин.

А. БОЛДИН,
председатель правления фотоклуба «Новатор»

Выставка японского фотохудожника

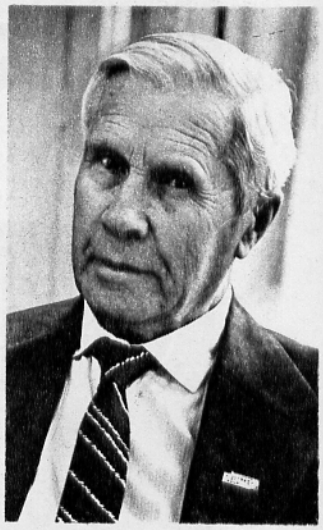
Выставка работ фотохудожника Ютака Сакаи, проходившая в залах Объединенного комитета профсоюза художников-графиков, пожалуй, первая экспозиция, представляющая у нас японское фотоискусство. Она дала зрителю возможность увидеть многое. За свои 38 лет фотохудожник успел побывать более чем в 100 странах мира, а в нашу страну это уже шестой его визит.

Ютака Сакаи привез в Москву работы, относящиеся к периоду 1985—1989 гг. Их можно разделить на две группы: цикл фотографий, выполненных во время поездок по крайнему Северу СССР, а также множество пейзажей, сделанных в различных странах в сотрудничестве с фирмой НК. «Я очень благодарен Леониду Бергольцеву, оказавшему содействие при организации этой выставки,— сказал фотохудожник на вернисаже,— и буду признателен посетителям, которые сюда придут».

А. БРОВКО

Шесть уроков фотомастерства

К сведению руководителей предприятий, учебных заведений, предприятий служб быта, центров по подготовке и переподготовке кадров, курсов повышения квалификации.
Донецкое городское производственное объединение бытовых услуг «Луч» предлагает авторские экземпляры учебного видеофильма «Шесть уроков фотомастерства», созданного коллективом объединения с участием ведущих фотоспециалистов Украины. Видеофильм, продолжительностью около 3-х часов, в популярной форме, в виде уроков показывает современные приемы в работе фотографов. Призеры республиканских и всесоюзных выставок, мастера высокого класса Д. Деревичер (Донецк), Р. Баран (Киев), С. Назаренко (Ивано-Франковск), И. Вышкин (Харьков), Л. Левит (Киев), Г. Павловский (Львов) представляют свои лучшие работы и рассказывают о композиционном построении снимка, постановке света и цвета, о лабораторной обработке фотоматериалов.
Видеофильм получил одобрение коллегии Минбыта УССР и рекомендован в качестве учебного пособия при подготовке специалистов по фотографии.
Видеофильм высылается по письменному запросу наложенным платежом. Возможна предварительная оплата за наличный расчет или по перечислению. Стоимость одной копии видеофильма 200 руб. без стоимости пересылки.
Заказы направлять по адресу: 340048, Донецк, ул. Артема, 147г, ДГПО «Луч», производственный отдел.
Расчетный счет 500510 в ОПЕРУ Жилсоцбанка г. Донецка.
Телефоны для справок: 55-80-41; 55-79-91; 55-04-99.



А. В. СКУРИХИН
(1900—1990)

Скончался старейшина советской фотожурналистики, заслуженный работник культуры РСФСР Анатолий Васильевич Скурихин. Его вклад в сокровищницу фотолетописи огромен. Об этом убедительно свидетельствует альбом избранных работ фотомастера, недавно выпущенный издательством «Планета».

А. В. Скурихин родился в семье учителя в небольшом городке под Вяткой. Окончил в 1918 году Вятскую классическую гимназию. В годы гражданской войны прошел с боями от родных мест до Забайкалья.

В 1921 году А. Скурихин поступил в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). По окончании ВХУТЕМАСа работал художником-декоратором Вятского драматического театра. Наряду с живописью начал заниматься фотографией. В 1928 году успешно выступил на конкурсе журнала «Советское фото».

В фотожурналистику А. Скурихин вошел быстро и уверенно: помогла профессиональная изобразительная культура. Пять лет самоотверженной работы сначала в «Правде», в «Комсомольской правде», а потом многие годы в газете «Известия» выдвинули его в число лучших фотомастеров. Его снимки «Кузнецкстрой», «Солнечный цех», «Колхозница Таня» получили широкую известность. А. Скурихин — участник многих международных фотовыставок, призер фотосалонов во Франции, Бельгии, Чехословакии, Голландии, США.

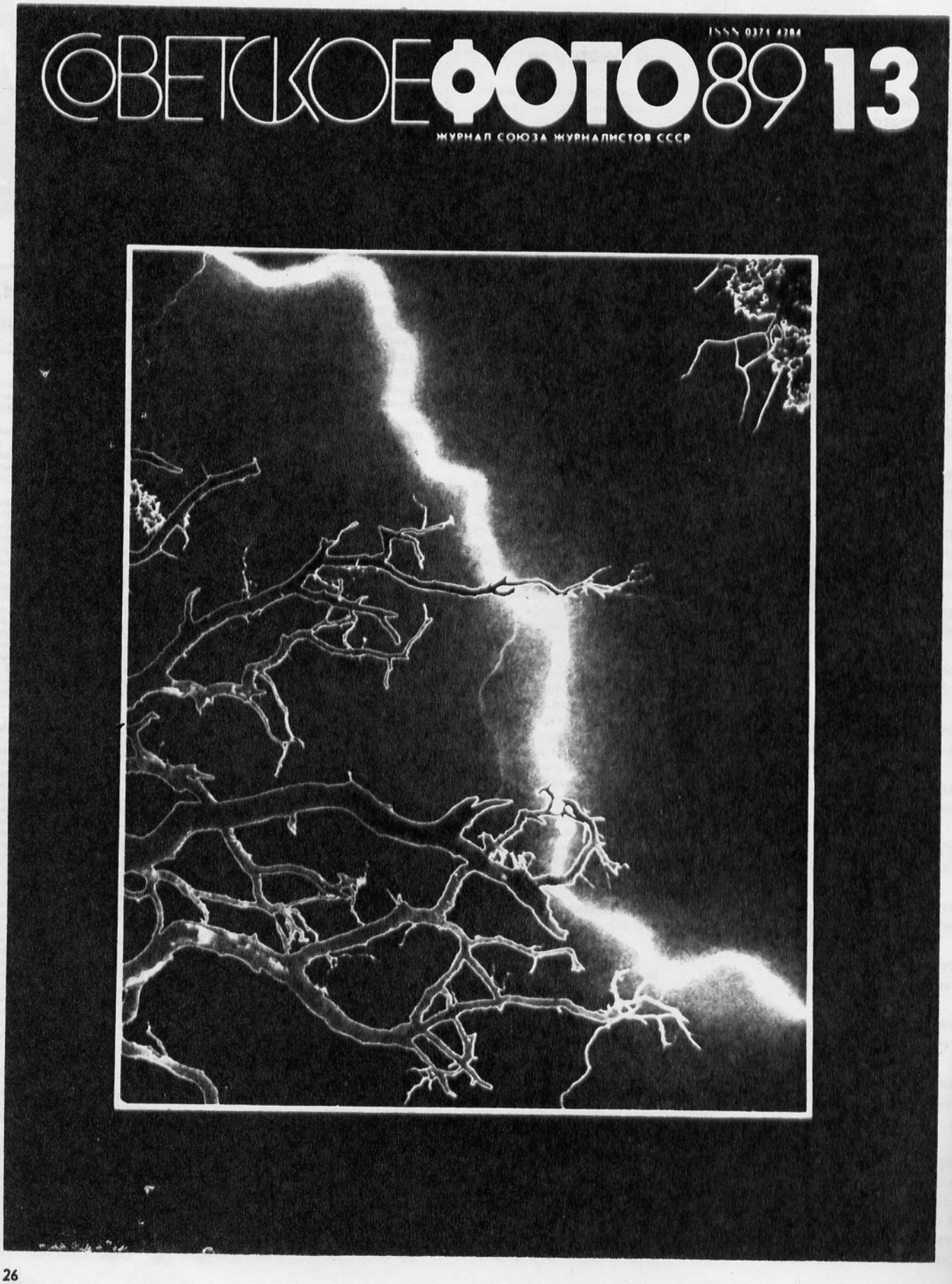
В годы Великой Отечественной А. Скурихин создал такие работы, как «Тыл — фронту», «Урал кует Победу», репортажи, посвященные самоотверженному труду работников оборонной промышленности.

В 1954—1955 годах А. Скурихин рассказывал своими снимками об освоении целинных земель Казахстана. В последующие годы — о строителях гидростанций в Сибири, о геологах и бурильщиках Тюмени, медеплавильщиках Норильска.

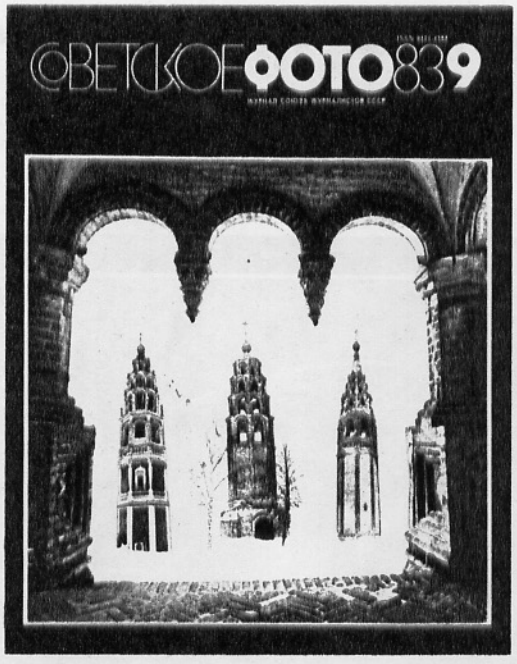
А. В. Скурихин всегда был верен реалистическому принципу творчества. Его почерк невозможно спутать с почерками других фотографов. А. В. Скурихин останется в нашей памяти не только хроникером великих событий, но и художником своего времени.

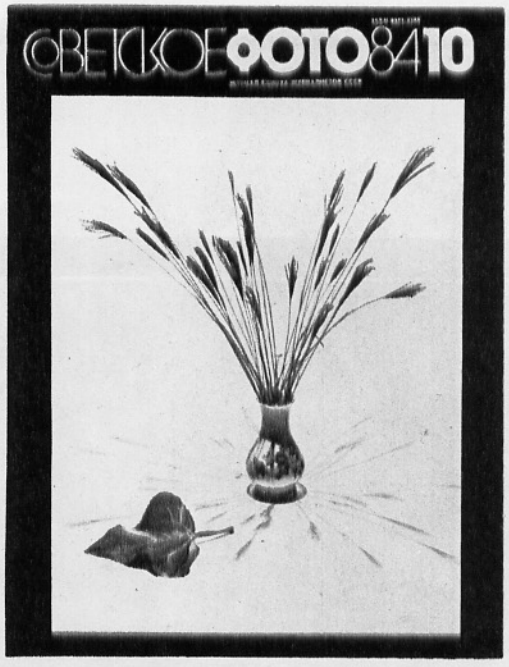
ФОТОСЕКЦИЯ МОСКОВСКОЙ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ, РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

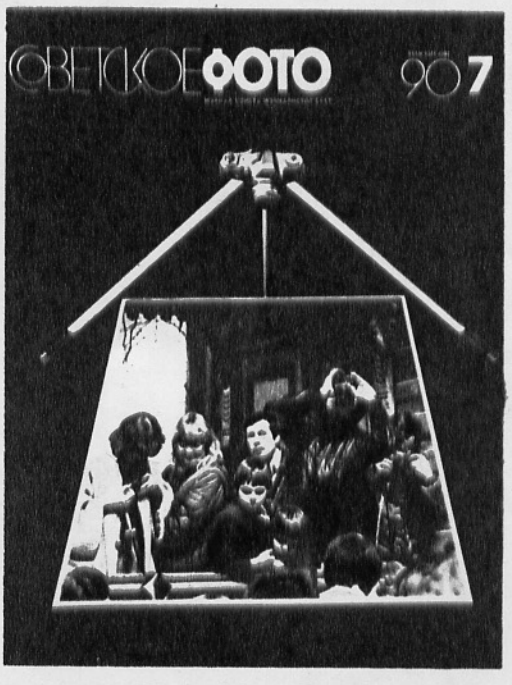
«Снимок на обложку»

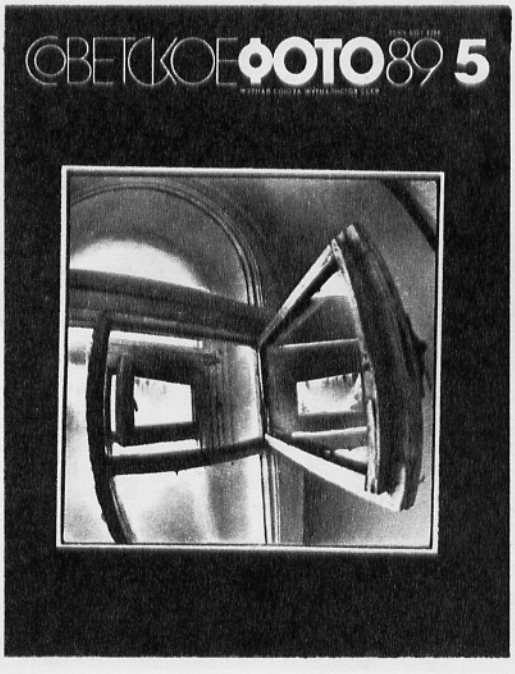


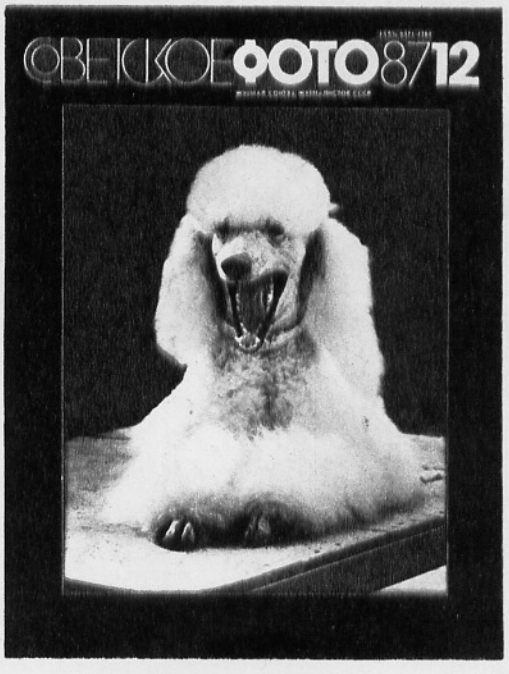
За многие годы редакция считанное число раз заказывала съемку кадра, предназначенного на обложку. Как правило, обложка выбирается из снимков, авторы которых вовсе не думали о ней, нажимая на кнопку затвора.
Скорее всего, участники конкурса также выбрали «лицо журнала» из уже готового материала.
Первая премия за С. Мироновым, который продемонстрировал понимание специфики первой обложки именно фотографического издания.











С. МИРОНОВ
(ВОРОНЕЖ)
МГНОВЕНИЕ

В. КОТОВ
(ЯРОСЛАВЛЬ)
ТРИ ГРАЦИИ

В. ЛИТВИН
(КИЕВ)
СЪЕМКА

С. ДАНДУРЯН
(МОСКВА)
ОКНО

С. АРЗУМАНЯН
(ЕРЕВАН)
БУКЕТ

В. ЛИТВИН
В «ЗЕНИТЕ»

Б. ШПАКОВ
(КРАСНОДАР)
УЛЫБКА

Пробуждать сострадание

ФОТО **АЛЕКСЕЯ ФЕДОРОВА**

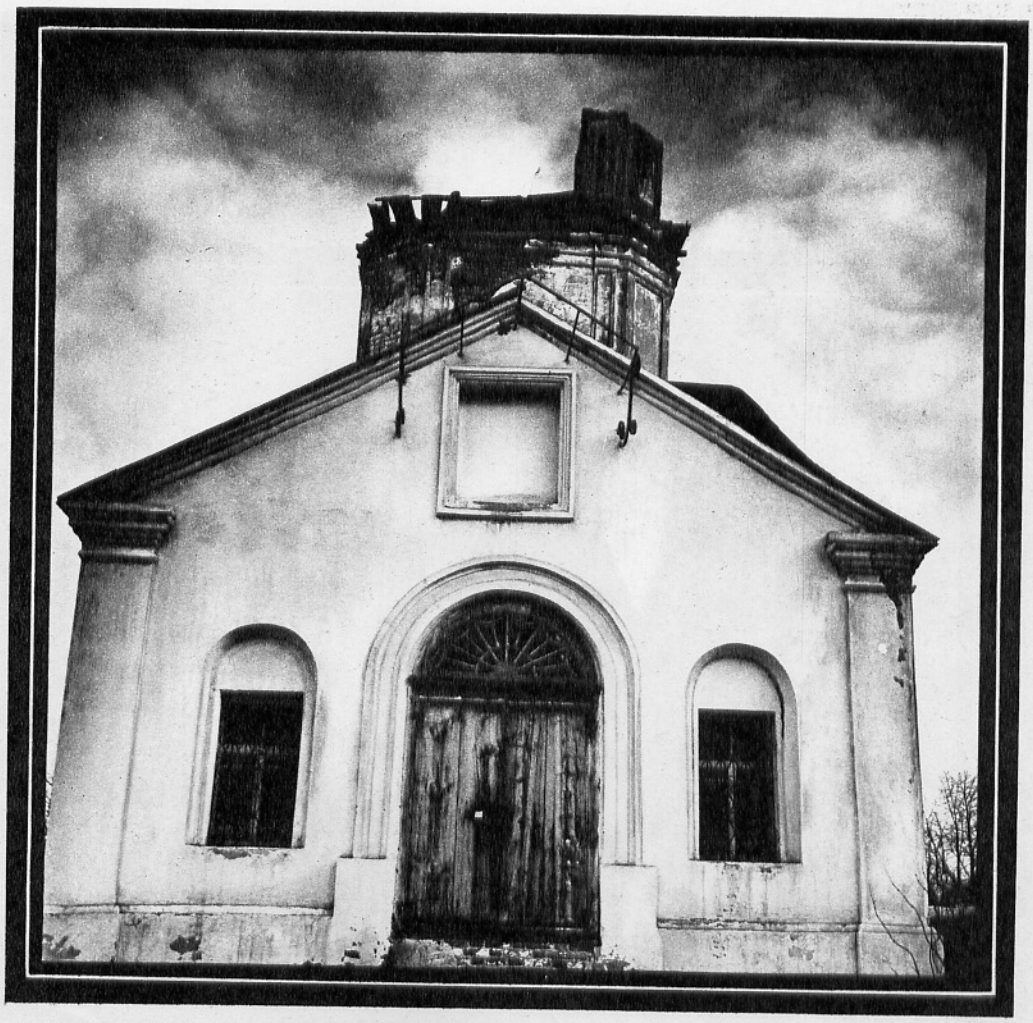
Художественной фотографией Алексей Федоров занимается четыре года. Первым наставником его стал Михаил Ладейщиков, объединивший чебоксарских фотолюбителей в студии «Прометей». В духовный мир двадцатилетнего Алексея вторглись философские притчи М. Ладейщикова «О городе», в которых доминировало драматическое восприятие. Знакомство с фотолюбителями Поволжья В. Михайловым, С. Осьмачкиным, А. Чумаковым, чьи социальные фотографии кричат об одиночестве и безысходности современного человека, привело к неожиданному — потребности в красоте.

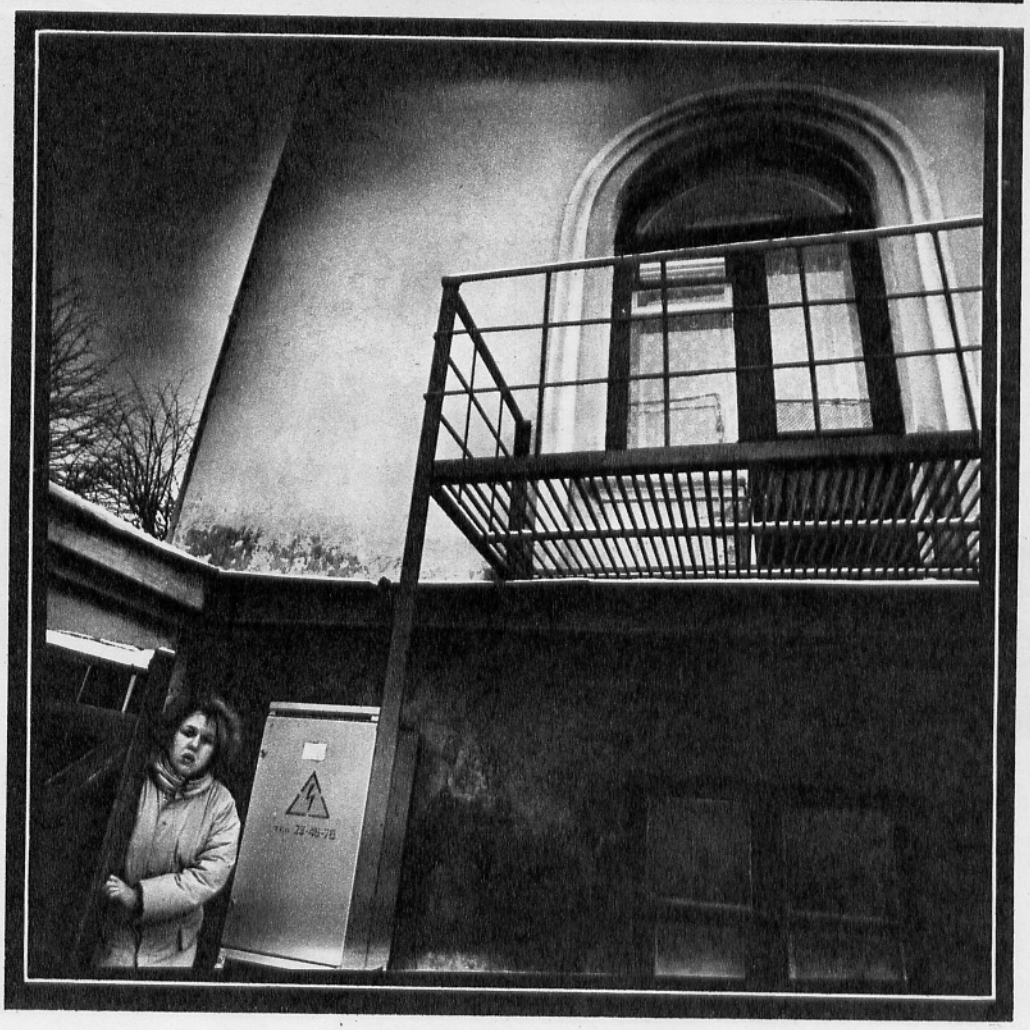
Алексей много снимает на природе, увлекается слайдами, цветом и светом насыщая свой внутренний мир. Уезжает в Ленинград, потом в Москву. И среди величавой парадности историко-архитектурных памятников находит заброшенный дом Марины Цветаевой по улице Писемского. Как фотограф со своим духовным миром, Федоров проходит путь от желания противостоять пессимизму взрослых к утверждению духовности человека, к желанию стать хроникером своего времени, пробуждать потребность сострадать каждому живущему, всему, что есть и было чьей-то исповедью, болью, судьбой.

И рождались фотовыставки: «Осуществление мечты» — о филиале межотраслевого комплекса «Микрохирургия глаза» в Чебоксарах, о Герое Социалистического Труда Святославе Николаевиче Федорове; «Аликовские старики» — о жителях далекой деревни, о монастырях Чувашии, о забытых церквях, требующих реставрации, о пожилых людях из Чебоксар, одиноких стариках, печально взирающих на вас; «Чебоксарская красавица-89» — победные взгляды, сияние, торжество...

Как жаль, что обе эти выставки экспонировались не одновременно: отрешенные взоры наших стариков, очевидно, заставили бы задуматься об уместности колоссальных затрат на подобные конкурсы красоты.

Фотографии А. Федорова экспонировались на III и IV фестивалях фотоискусства в Чебоксарах, на городских и республиканских выставках, много было публикаций в газетах «Молодой коммунист», «Советская Чувашия», «Коммунизм ялав». Но как фотохудожник Алексей еще формируется. Он в поиске. И, конечно, очень





благодарен Владиславу Михайлову — энтузиасту-организатору, дающему возможность познакомиться с духовным миром фотохудожников зарубежья и нашей страны благодаря фестивалям фотоискусства в Чебоксарах. Федоров благодарен и оператору Александру Дымичу: под его руководством он работал ассистентом кинооператора на Казанской студии кинохроники (филиал в Чебоксарах). Именно этот человек в своей работе постоянно искал прорыва из повседневной безысходности тех лет, которые мы называем «годами застоя». Он своим личным примером учил находить остросоциальное в нашей обыденности — и возникали сюжеты об учителях-одиночках, об энтузиастах, собирающих машины в подвалах, об ипподромах, о проблемах запущенности животных... На этих примерах формировалось мировоззрение Алексея, и еще на литературе, которая в его отчем доме очень ценится.

Алексей серьезно стал заниматься фотографией, когда понял, что это — ступень к овладению операторским искусством, к осуществлению его мечты. Сейчас Алексей Федоров — студент операторского факультета ВГИКа на курсе патриарха отечественного операторского киноискусства А. Гальперина. Его творческая жизнь только начинается. Главное — суметь сохранить в дальнейшем цельность души и верность искусству, в том числе и фотографическому.

Л. ПЕСЕЦКАЯ

ФОТО **АЛЕКСЕЯ ФЕДОРОВА**

ФОТОЮНИОР

САМИ О СЕБЕ

«Они смотрят на вас...»

Года три назад я впервые попал в детский дом. Надо было поснимать. Ребят я до этого фотографировал не раз — в школе, во дворе, на сцене, в зрительном зале, в походе. Казалось, дети — везде дети, и первое впечатление от посещения детского дома не изменило моего мнения. Потом понял, как ошибся. Кстати, ничего такого отрицательного в том детдоме не было. Ребята были опрятно одеты, сыты, учились, играли, в общем, жили нормальной жизнью. И все же... Что-то было не так, и проявлялось это в общении, без которого я не мог бы работать. Снимал не только малышей, но и своих ровесников — ребят 14—15 лет. И тем не менее для них я почему-то был «дяденька» и обращались ко мне на «вы». В глазах ребят я разглядел какую-то неуверенность, настороженность, если не испуг, то что-то вроде вопроса: «А мне ничего плохого не будет?»

Шло это, скорее всего, от постоянного ощущения незащищенности. Обычный мальчишка, будь он трижды хулиган и двоечник, прежде всего ощущает, что и школа, и двор, и дом, где живет его семья, принадлежат ему, и он — для них — свой. Вот этого-то нет в глазах детдомовцев. Позднее я побывал в других детских учреждениях: специнтернате, приемнике-распределителе, в колонии. Как ни резко отличаются они от детских домов, выражение глаз, повадки, облик и поведение ребят очень схожи (неслучайно, глядя на снимки, трудно отличить, где они сняты). А ведь рожденные здесь настороженность и неуверенность, наверное, могут перейти в озлобленность, агрессивность. Что-то надо делать для всех без исключения ребят, лишенных семьи. Что могу сделать для них я?

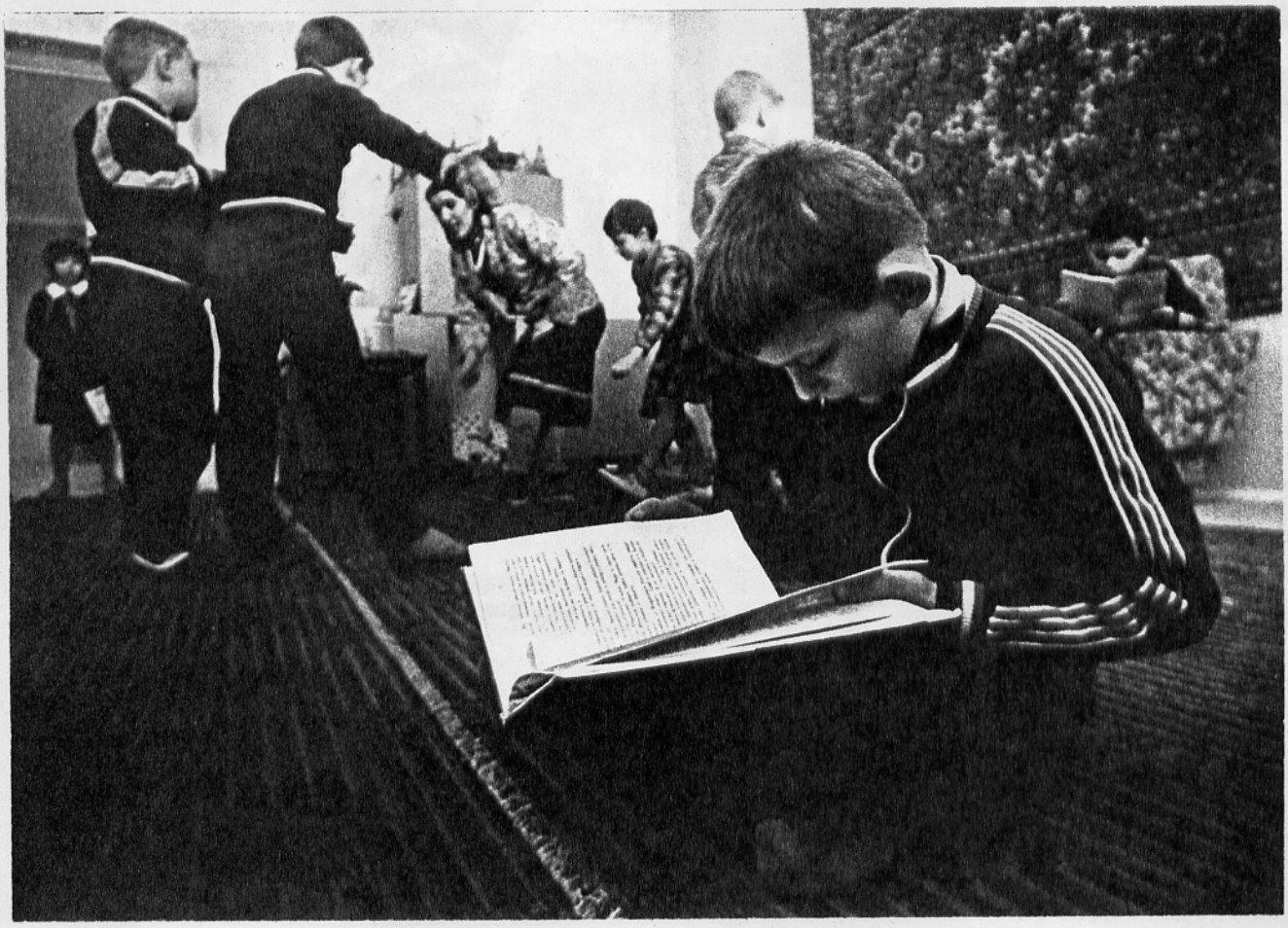
...Мы смотрим друг на друга. Ему — двенадцать, неделю назад был доставлен в Московский приемник-распределитель для несовершеннолетних. Он плачет, я невольно жду от него простых и естественных слов: «Хочу домой, к маме...» Но этих слов он не произносит.

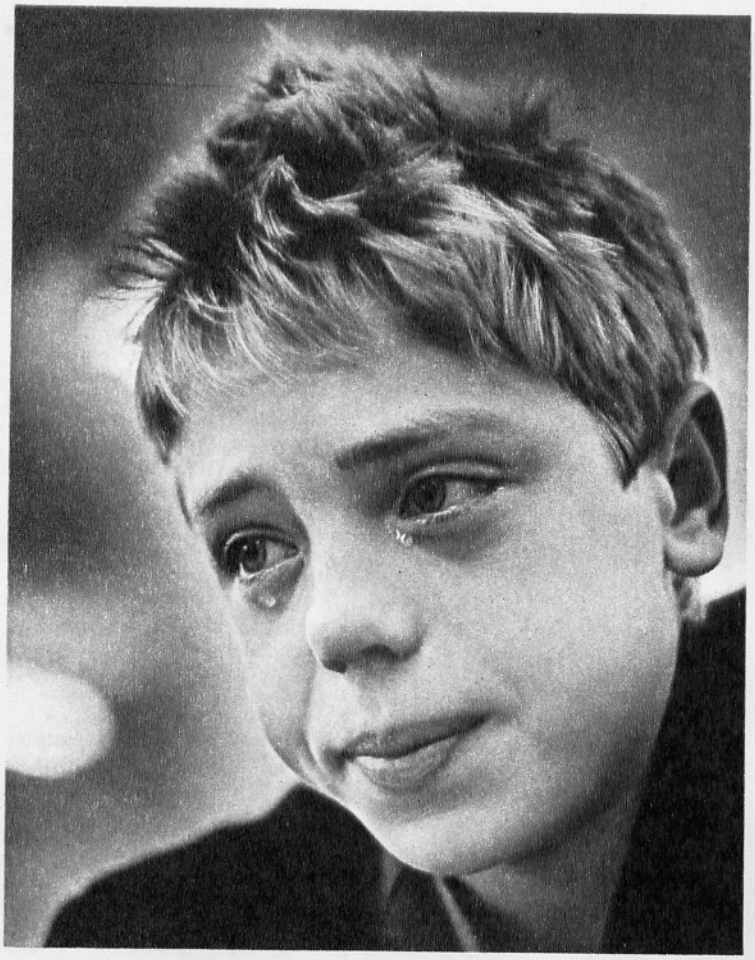
Их, живущих в детских домах и колониях для несовершеннолетних, и нас, благополучных «советских школьников», разделяют не только решетки на их окнах и забор (иногда с колючей проволокой). Они живут в другом, для нас непонятном мире, где слова «дом» и «мама» — только мечта. Часто их судьба предопределена уже в момент рождения. Они всю жизнь будут расплачиваться за своих непутевых родителей, за бездушных учителей и за нас с вами, равнодушно прошедших мимо. И даже предъявить нам этот счет они не смогут. Они изолированы...

Я как бы «отгораживался» от тех, кого снимал, объективом своей фотокамеры. И пусть малым, но все же оправданием мне будет то, что теперь они смотрят на вас. И если мои фотографии привлекут внимание к этим ребятам, значит, я принесу им какую-то пользу.

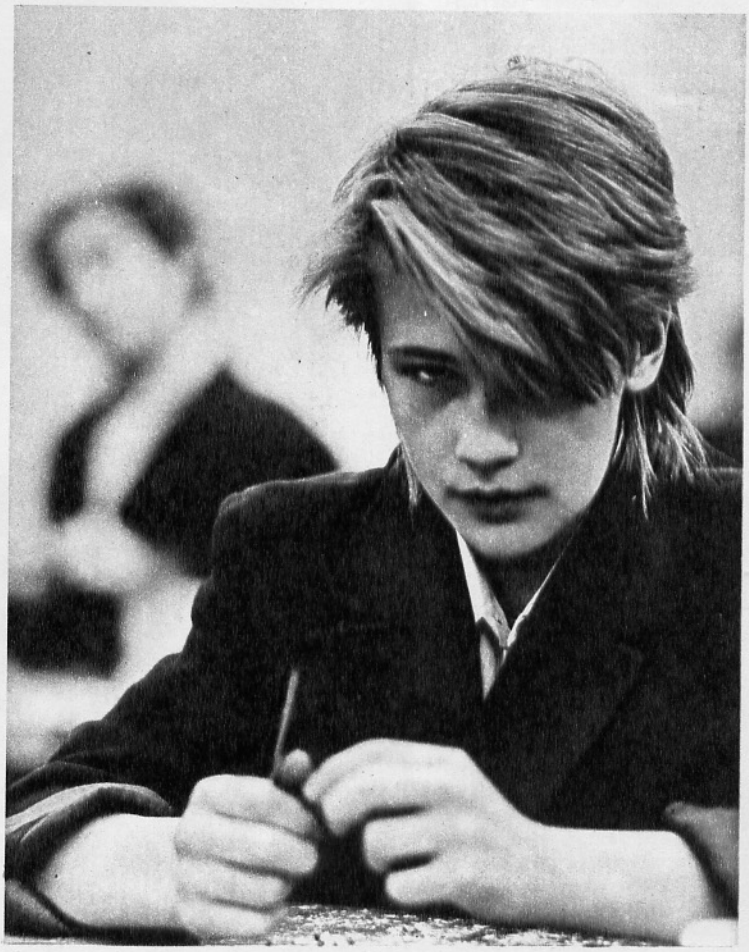
Сергей ДАНДУРЯН,
Москва

СЕРГЕЙ ДАНДУРЯН, 17 ЛЕТ
ИЗ СЕРИИ «ДЕТСКИЕ СУДЬБЫ»





ИЗ СЕРИИ «ДЕТСКИЕ СУДЬБЫ»



Лев Шилов **Дача № 3 и вся вселенная**

ПАСТЕРНАКОВСКОЕ ПЕРЕДЕЛКИНО В ФОТОГРАФИЯХ

Впервые в художественной литературе этот поселок был упомянут в 30-х годах Михаилом Булгаковым в знаменитом теперь романе «Мастер и Маргарита» под прозрачным псевдонимом «Перелыгино». Сюда он «поселил» важного критика Берлиоза. В действительности же в Переделкине были дачи не только литературных сановников, но и некоторых прекрасных писателей. Так, соседом слева у Пастернака оказался известный критик-марксист Иван Беспалов, соседом справа — самобытный прозаик Борис Пильняк. В 1937 году оба были арестованы и вскоре расстреляны: в стране бушевал «Большой террор». Пастернак остался на свободе, но его стихи подверглись резкой критике, а потом по какой-то незримой команде имя поэта почти перестали упоминать в печати.

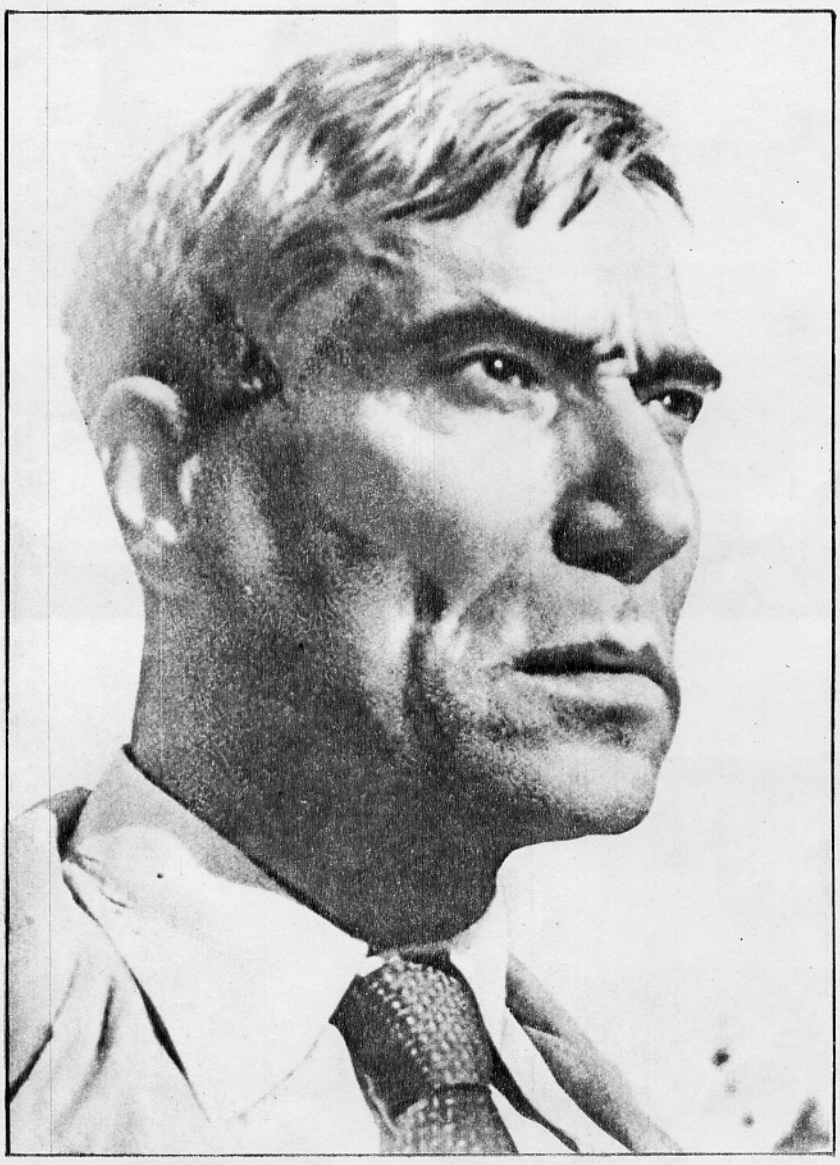
Борис Леонидович продолжал жить в Переделкине, правда, уже на другой даче, и теперь его соседями стали писатели Константин Федин, Всеволод Иванов и Александр Фадеев. Пастернак не читал газет, не слушал радио. Сосны, ручей и ветер гораздо чаще бывали его собеседниками, чем знакомые литераторы. Отчасти вынужденная, отчасти намеренная изоляция от общественной жизни, безоглядное погружение в мир природы привели поэта к созданию «переделкинского» цикла стихов, в котором обрели бессмертие тамошние сосны, просеки, озеро, ручей, поле, запруда...

Разумеется, Пастернак не стал отшельником. Его непосредственная и глубокая заинтересованность в делах сограждан, жизни страны и мира ярко проявились в цикле «На ранних поездах», в стихах о начавшейся войне.

Переделкинская природа не раз возникает и в цикле стихов пятидесятых годов «Когда разгуляется» и даже в стихах романа «Доктор Живаго».

Естественно, что под пером поэта столь субъективного видения внешние приметы переделкинского пейзажа разительно преобразились. Но все же, приезжая в эти места, невольно поддаешься искушению найти, узнать, увидеть, угадать «именно ту» сосну, березу, просеку, кустарник, которые видел и воспел поэт. Занятие это увлекательно и бессмысленно одновременно. Кажется, я могу это утверждать с достаточным основанием, так как мои собственные детство и юность прошли в том же Переделкине, на той самой «даче крайней», которая случайно попала в одно из пастернаковских стихотворений. И мне совсем нетрудно в доказательство бессмысленности этих попыток назвать тысячу разительных изменений, происшедших за полвека и с переделкинским озером, и с ручьем, и полем, и оврагом, и соснами...

Но тем радостнее увидеть и вспомнить то немногое, что сохранилось: две сосны-красавицы у спуска к ручью, могучие лиственницы старого парка, ивы у плотины... Заново воскрешаются те детские впечатления, которые так близки именно пастернаковскому видению мира.



БОРИС ПАСТЕРНАК, 1950-е гг.

Пастернаковское Переделкино многократно запечатлевалось фотолюбителями и профессионалами. Среди профессионалов надо особо отметить работы кинооператора П. Петрова. Стало оно и одной из тем фотокниги Инге Морат («Сестра моя жизнь», 1968). Инге Морат — фотограф мирового класса, ученица Анри Картье-Брессона. В настоящее время входит в группу «Магнум». Специалистам известны ее альбомы об Иране и Китае, книги «Наша страна» (об американской провинции), «По России», «Портреты». Фотографии последнего альбома, на которых запечатлены Мэрелин Монро, Пабло Неруда, Артур Миллер, вызвали большой интерес зрителей на выставке в Фотоцентре Союза журналистов СССР (1988).

В 1989 году Инге Морат вновь обратилась к пастернаковской теме. Ее взгляд подлинного мастера выхватывает в этом, на первый взгляд, почти заурядном пригороде именно те места, которые были действующими лицами поэзии Пастернака, свидетелями его жизненной драмы.

Мы видим на ее фотографии переделкинский пруд, который Пастернак обычно называл озером и который не раз упоминается в его стихах. Напомню хотя бы такие:

Большое озеро, как блюдо,
За ним — скопленье
облаков,
Нагроможденных белой
грудой
Суровых горных ледников.

Природу, как и все окружавшие его явления, Пастернак воспринимал удивительно ярко и рельефно, делая предметом поэзии подчас вещи самые будничные и простые. Вот одно из множества свидетельств: «Как-то в Переделкине на даче,— рассказывает известный актер Дмитрий Журавлев,— мы вышли на террасу. Был жаркий июльский день. Борис Леонидович, словно прислушиваясь к чему-то, сказал: «Вот этим летом у нас на даче то и дело как будто появляется кто-то. То слышатся его шаги, то что-то происходит с занавеской. Мне хотелось бы об этом написать».
А через год мы прочли его чудесный «Июль»:

По дому бродит
приведенье,
Весь день шаги над
головой,
На потолке мелькают
тени —
По дому бродит домовой.
...Ног у порога не обтерши,
Вбегает в вихре сквозняка
И с занавеской, как с
танцоршей,
Взвивается до потолка.
...Июль, таскающий в
одежде
Пух одуванчиков, лопух,
Июль, в дома сквозь окна
вхожий,
Все громко говорящий
вслух.
Степной, нечесанный
растрепа,
Пропахший липой и травой,
Ботвой и запахом укропа
Июльский воздух луговой».

И если мы не можем не восхищаться мастерством поэта, сумевшего воплотить даже столь бесплотный предмет, как июльский воздух, то, рассматривая фотографии Инге Морат, мы радуемся их соответствию той праздничной радости, которая пронизывает пейзажные стихи Пастернака.
Весьма поэтичен запечатленный на фотографии Инге Морат мостик, по которому поэт чуть ли не ежедневно переходил через ручей по дороге в соседнюю деревню Измалково...
Подлинно символичными представляются фотографии, на которых видим дачу поэта, а на заборе цифру «3» — ее порядковый номер среди других дач поселка.
Писательский городок — характерная примета истории страны, в которой после «успешно» проведенной коллективизации крестьян власти взялись за коллективизацию писателей: всех выстроить по ранжиру, на всем поставить номер и печать, унифицировать — характернейшая тенденция литературно-общественной жизни тех лет.
Именно в 1935 году, вскоре после того, как большинство известных московских писателей было поселено в два специально для этого предназначенных дома в центре города (один на Тверской улице, переименованной в улицу Горького, другой, в котором и была дана квартира поэту, рядом с Третьяковской галереей), начал строиться этот городок. Пастернак особенно резко выступил против «стадной» формы организации писательской жизни в СССР.
Причем случилось так, что место его выступления было, казалось бы, выбрано крайне неудачно, ибо прозвучало оно на антифашистском писательском конгрессе в Париже. Но даже при всей очевидной необходимости солидарности прогрессивных сил Пастернак высказался там с тем большей резкостью, так как имел в виду не только и не столько международное движение, сколько все более удушливую обстановку в своей стране. К изумлению собравшихся он провозгласил:
«Не организуйтесь! Организация — это смерть искусства. Важна только личная независимость...»
Столь определенно заявленная и столь необычная для тех лет позиция поэта так же четко, как и тот забор, который мы видим на фотографии Инге Морат, отгородила его от подавляющего большинства советских писателей, помогла — как и Анне Ахматовой, и Михаилу Булгакову — сохранить свою индивидуальность в одном из самых страшных по своему тоталитаризму государств.
Его противостояние бездушному, бесчеловечному, напыщенному и лживому строю выражалось не только в самой отрешенности и отстраненности от определенных литературно-общественных акций, сколько в самой направленности его искреннего творчества, в его стремлении с максимальной правдивостью и наглядностью воспроизвести виденное и пережитое. Он не писал стихов ни о стройках пятилетки, ни о колхозах, он больше говорил о своем преклонении перед женской красотой, о чуде вечнообновляемой природы, о завораживающем круговороте смены времен года:

Осень. Сказочный чертог,
Всем открытый для обзора.

ИНГЕ МОРАТ ИЗ СЕРИИ «ДАЧА № 3»

Просеки лесных дорог,
Заглядевшихся в озера.
Как на выставке картин
Залы, залы, залы, залы
Вязов, ясеней, осин
В позолоте небывалой...
...Зима — и все опять
впервые:
В седые дали ноября
Уходят ветлы, как слепые
Без палки и поводыря.
Во льду река и мерзлый
тальник,
А поперек, на голый лед,
Как зеркало
на подзеркальник,
Поставлен черный
небосвод.

Всей своей сутью, строем, звуком эти и подобные радостные и грустные пастернаковские строки противостояли плоскому бытописанию, примитивному, заведомо «оптимистичному» картонажу, которым являлась продукция большинства советских стихотворцев тех лет.
От ошеломляюще неожиданных и, вместе с тем, очень простых, зримых примет окружающей поэта жизни он легко и естественно поднимался к высотам мироздания, к философским раздумьям о вечности, о предназначении искусства, о долге художника перед современниками и потомками.

И вновь ошеломлял читателя сверкающим сравнением или трепетностью признания в любви к своей земле:

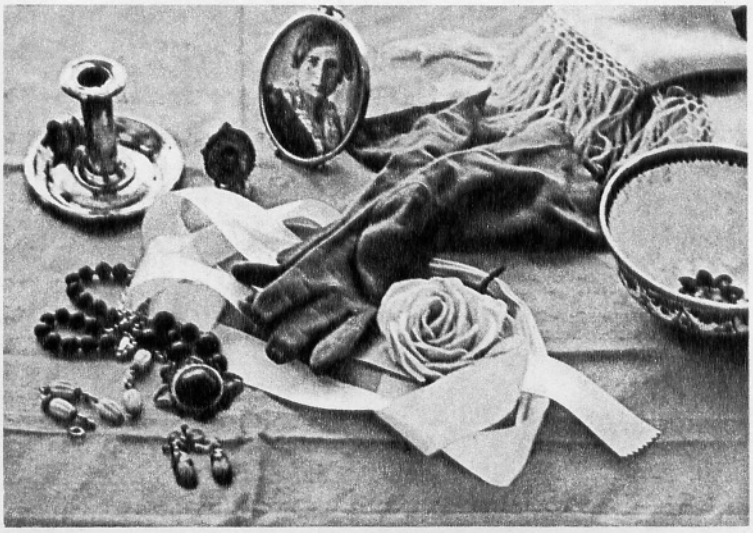
...Когда в исходе дней
дождливых
Меж туч проглянет синева,
Как небо празднично
в прорывах,
Как торжества полна трава!

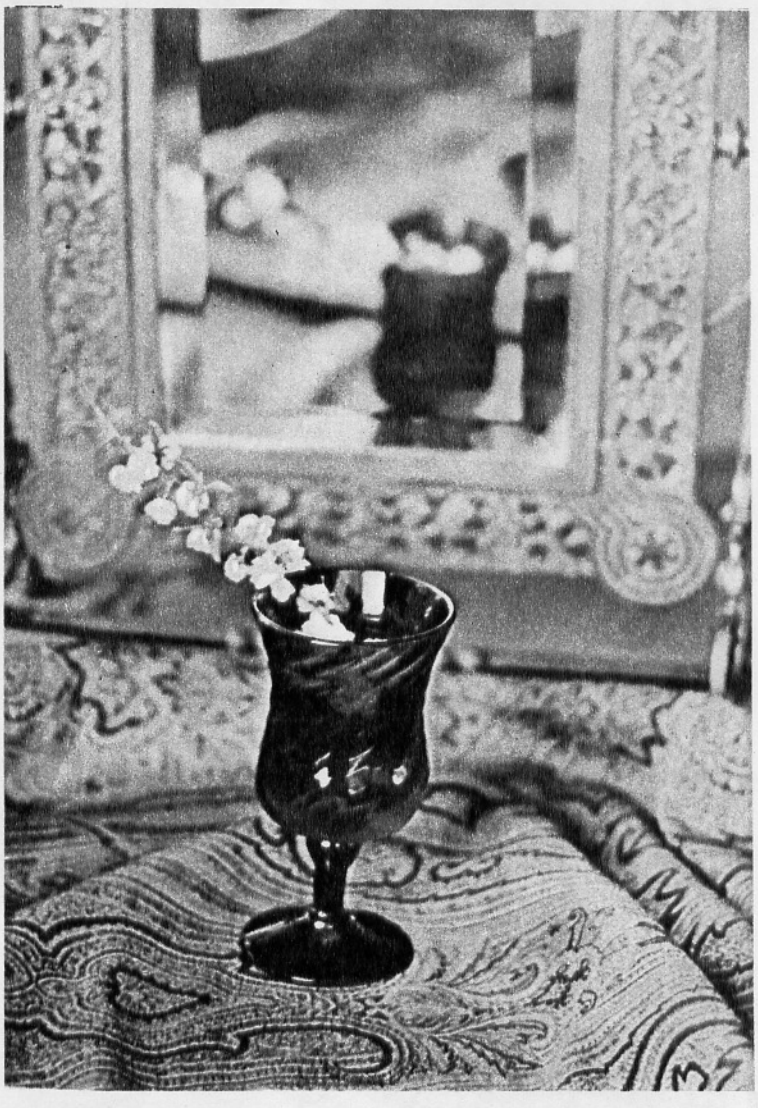
Получилось так, что Пастернак обессмертил стихами переделкинские весны и зимы, лес, озеро и поле, а они, в свою очередь, стали декорациями и невольными свидетелями его жизненной и творческой драмы последних лет: истории присуждения ему Нобелевской премии, исключения из Союза писателей, умело организованного партийными чиновниками «гнева народа», болезни, смерти и похорон.
Широко известная история травли Пастернака, последовавшей после публикации романа «Доктор Живаго» за рубежом, связана отчасти и с городком писателей, ибо здесь жили многие из тех, кто непосредственно к этой истории имел отношение.
И теперь, смотря на дачу, соседнюю с пастернаковской, мы не можем не вспомнить, что именно сюда приезжало «высокое начальство», чтобы руководить безуспешными переговорами со строптивым поэтом, что на другой соседней даче жили его искренние друзья, первыми поздравившие его с получением высокой международной награды, что на этом поле дежурила сутки напролет машина «искусствоведов в штатском», а на той дороге через переделкинскую плотину, разделявшую ручей и озеро, встретил Пастернак очередного иностранного корреспондента и сгоряча отдал ему одно из последних, отчаянных стихотворений, которое так и называлось — «Нобелевская премия»:

Я пропал, как зверь
в загоне,
Где-то воля, люди, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.
Темный лес и берег пруда,
Ели сваленной бревно,
Путь отрезан отовсюду,
Будь что будет —
все равно.
Что ж посмел
я намаракать,
Пакостник я и злодей?
Я весь мир заставил
плакать
Над красой земли моей...

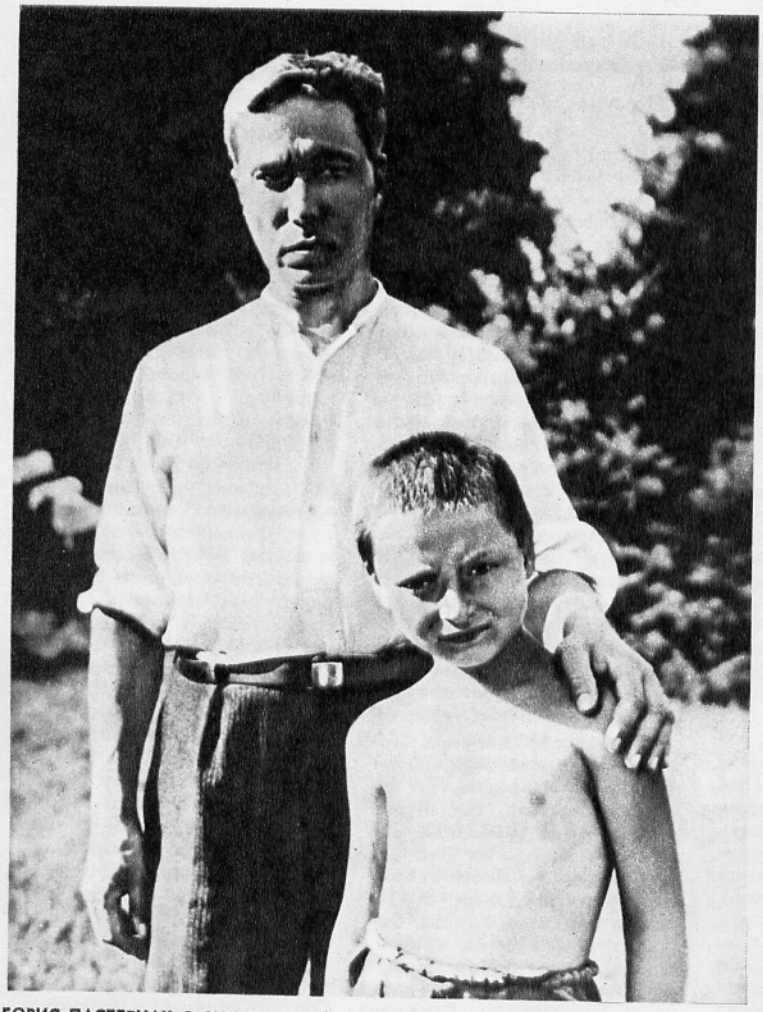
И щемяще-горестное чувство возникает у нас, когда, вспомнив эти строки, мы продолжаем рассматривать фотографии Инге Морат, выразительно запечатлевшие красу той же земли. Фотопортреты Бориса Пастернака последних лет (на одном из них не может не тронуть нас трагическое, мученическое выражение на его лице), совмещенные на одной журнальной странице с этими фотографиями, обретают дополнительную силу эмоциональной выразительности.
И сам внешний облик его переделкинской дачи, чье сходство с двухпалубным кораблем столь метко подмечено и оттенено Инге Морат, уже становится своеобразным символом свободолюбивой и прекрасной пастернаковской поэзии. Переделкинская дача Пастернака, ставшая ныне музеем поэта, украшает обложки его книг.

Нетрудно предсказать, что в недалеком будущем рядом с привычными понятиями «Дантовская Флоренция», «Блоковское Шахматово», «Диккенсовский Лондон», «Петербург Достоевского» появится в культурном обиходе человечества и «Пастернаковское Переделкино».
Предлагаемая подборка фотопортретов поэта и серия фотопейзажей и натюрмортов Инге Морат — лишь одна из первых страниц исследования, которое предстоит выполнить будущим ученым, художникам, фотографам.





ИНГЕ МОРАТ ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТИХАМ БОРИСА ПАСТЕРНАКА



БОРИС ПАСТЕРНАК С СЫНОМ ЛЕНЕЙ, КОНЕЦ 1940-х гг.

БОРИС ПАСТЕРНАК, ОДИН ИЗ ПОСЛЕДНИХ СНИМКОВ

Ориентиры повышения мастерства

Всесоюзная научно-практическая конференция «Журналистика и новое мышление. Проблемы эффективности средств массовой информации в условиях перестройки», проходившая в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова, поставила ряд серьезных вопросов перед исследователями и преподавателями фотожурналистики в СССР.

Для подготовки фоторепортеров необходима хорошая методическая литература. Но она в последнее время в стране не выпускается. Студент факультета журналистики должен научиться грамотно владеть фото- и видеокамерой, знать теорию и историю фотожурналистики. Об этом говорил, открывая конференцию, ее председатель, кандидат исторических наук Б. Головко.

Выступающие затронули различные аспекты теории и практики фотожурналистики. В частности, доцент Московского полиграфического института Н. Розанова подчеркнула, что фотожурналист должен обладать обширными знаниями в области изобразительных искусств.

Тех же взглядов придерживается и доцент Киевского инженерно-строительного института А. Онкович, отметившая, что произведения фотожурналистики помогают в изучении страноведения многим иностранным студентам и специалистам, обучающимся в СССР. Анализируя фотоинформацию в прессе, иностранные учащиеся легче ориентируются в потоке сведений о жизни нашей страны.

Свой взгляд на развитие фотопублицистики в СССР и подготовку репортеров высказал фотокорреспондент ТАСС В. Христофоров. Мастер телеобъектива продемонстрировал снимки, сделанные лучшими репортерами страны.

«В решении сложных тем фотокорреспонденты не должны отставать от журналистов пишущих»,— подчеркнул в своем выступлении старший преподаватель кафедры журналистики МГУ Н. Ворон. Об этом же говорил научный сотрудник кафедры Н. Козаченко.

Кандидат исторических наук, доцент Вильнюсского университета В. Юодакис, касаясь вопроса подготовки фотожурналистов, подчеркнул, что необходимо увеличить время на факультативные занятия студентов, посещение ими редакций, издательств, телестудий. Только синтез теории и практики даст положительный результат в подготовке высокопрофессиональных репортеров.

Преподаватель кафедры редактирования и издательского дела, кандидат филологических наук В. Дудников напомнил о том, что нынешним фотожурналистам необходимо овладевать компьютерной техникой. «Во всех развитых странах,— отметил он,— в редакциях уже установлены информационно-коммутационные системы передачи текста и фотоиллюстраций на расстояние. Нашли применение и видеотерминалы, пневмопочта, телексная связь».

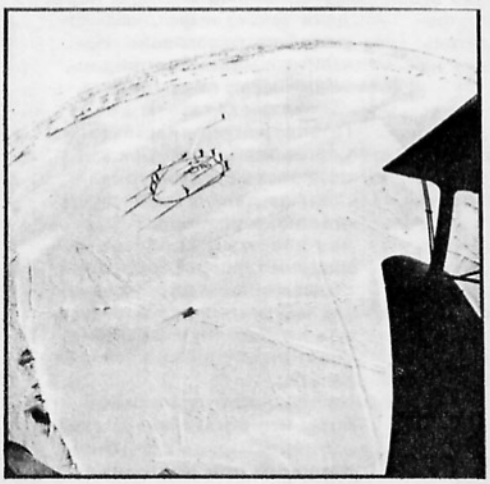
Преподаватели настаивали на четких ориентирах в подготовке фотожурналистов, на дальнейшем качественном усовершенствовании учебного процесса, оснащении фотолабораторий современным оборудованием, издании словаря терминов по фотожурналистике, учебно-методической литературы.

На конференции отмечалось, что в ряде вузов страны перестройка в учебном процессе при подготовке фотожурналистов идет очень медленно. Поднимался вопрос о необходимости создания Ассоциации советских исследователей фотожурналистики (АСИФЖ) в целях развития и координации научно-исследовательской работы.

С. ГОРЕВАЛОВ,
преподаватель кафедры журналистики Львовского высшего военно-политического училища

Алексей Васильев **Выставочная фотография**

За последние пять лет на страницах «СФ» в помощь читателям журнала были опубликованы циклы статей, охватывающие различные аспекты практической съемки и фотопечати. Прежде всего это рубрика «Информируем, советуем, предлагаем» (1986—1988 г.), в которой рассматривались примеры съемки различных жанров и секреты печати. Затем по просьбе читателей в прошлом году была опубликована рубрика для начинающих фотолюбителей «Съемка... негатив... позитив». Вместе со школой Галины Лукьяновой «Замысел и воплощение» на страницах «Фотоюниора» эти две рубрики, дополняя друг друга, явились практическим пособием для определенного круга наших подписчиков. Новый цикл статей известного фотохудожника Алексея Васильева имеет цель оказать практическую помощь более опытным фотографам на основных этапах создания черно-белой выставочной фотографии.



А. ВАСИЛЬЕВ СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС (ДИПТИХ)

Прежде всего поясним сам термин «выставочная фотография», который в дальнейшем будет применяться без кавычек.

Видимо, в связи с относительной молодостью фотоискусства наблюдается отставание терминологии от его развития, несмотря на все усилия наших теоретиков. Поэтому часто вместо научно определенных терминов приходится пользоваться своеобразным жаргоном. Под «выставочной» будем с достаточной степенью условности подразумевать такую фотографию, которая может претендовать на место в экспозиции международной, всесоюзной или представительной региональной выставки. При этом данная фотография должна не только обладать художественными достоинствами, но и «выставочной кондицией» (тоже жаргон!), то есть должна быть отретуширована, обрезана и т. д.

Рассмотрим последовательно все этапы создания такой фотографии, начиная от творческого замысла и кончая техникой печати, окончательным оформлением снимка и его названием.

ТВОРЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

На первый взгляд само это выражение может показаться несколько высокопарным, имеющим больше теоретическое, чем практическое значение. На деле это далеко не так, и большинство фотохудожников сталкивалось с различными трудностями в этом плане. Прежде всего поясним, из чего складывается понятие «творческий замысел» применительно к фотографии. В оптимальном варианте автор, готовясь к съемке, должен хорошо представлять себе что, для чего и как он будет снимать. Конечно, если съемка выполняется по чьему-либо заданию, то фотографу остается только решить: «как?» — да и то не всегда. Но когда человек берет фотокамеру по собственной инициативе, верные ответы на вопросы «что?» и «для чего?» могут иметь решающее значение для конечного успеха.

Вероятно, худшим является намерение «пойти поснимать что-нибудь». А ведь очень часто начинающие авторы, усвоившие уже, что снимки «на память» годятся только для семейного альбома, поступают именно так. Конечно, и при таком подходе можно создать шедевр, но шансов, прямо скажем, мало. При разборе снимков мне неоднократно приходилось на вопрос «для чего вы это сняли?» получать ответ: «Так..., понравилось...» И больше никаких аргументов. Это широко распространенная болезнь роста, и нужно стараться как можно скорее ее преодолеть. Что можно здесь посоветовать? Вероятно, каждому стоит задуматься и сформулировать для себя, что вообще его интересует в жизни и в фотографии.

У каждого человека может быть достаточно широкий круг интересов, но он не безграничен. Не будем давать здесь банальный совет: «снимайте то, что вы лучше всего знаете, например, производство». Время ура-патриотизма, слава богу, кончилось и не секрет, что порой на это производство и смотреть не хочется, не то что снимать. Гораздо интереснее, наверное, фотографировать и одновременно изучать что-то новое, до сих пор неизвестное. Фотографических жанров не так много, но внутри каждого найдется достаточное количество узких интересных тем — все зависит от склонности. Приведем примеры, что вообще можно снимать, просто, чтобы пояснить мысль, хотя список этот по сути бесконечен. Итак, снимать можно рыбок в аквариуме, памятники архитектуры, портреты на базаре, сцены из жизни кошек, портреты с экрана телевизора с печатью в особой технике, лирические пейзажи на рассвете, жанровые сцены на «толкучке», двадцать четыре часа из жизни собственной жены, конный спорт, натюрморты из брошенной сельхозтехники... Думается, перечисленного достаточно, и каждый желающий сможет продолжить список.

На вопрос: «для чего?» — ответ, по-видимому, может быть однозначен. Во всех случаях, всегда — только для того, чтобы донести до зрителя свой собственный, оригинальный взгляд на мир. Нужно суметь отразить на фотографии то, что незаинтересованный наблюдатель просто не заметит, на что не обратит внимания. И к форме, и к содержанию это имеет одинаковое отношение. Когда условие оригинальности, нестандартности авторского видения не соблюдается, можно говорить лишь об учебном этюде, но никак не о выставочной фотографии. Здесь, естественно, возникает вопрос: «Как?»

В плане учебном этот вопрос можно разложить по полочкам: композиция, свет, динамика и так далее. И мы на некоторых из этих моментов остановимся, когда будем говорить непосредственно о съемке. Сейчас же несколько слов о специфическом фотографическом видении. Для пояснения этого понятия начнем с примера. Представьте, что вы стоите на берегу моря. Вы ощущаете дуновение ветра и брызги волн, чувствуете на губах вкус морской воды и характерный запах морских водорослей, слышите шум прибоя и, разумеется, видите движение волн, парус на горизонте, ощущаете простор и мощную стихию моря. Одним словом, в восприятии морского пейзажа участвуют все пять органов чувств, возбуждающих вашу фантазию. Начинающие в таких случаях берут фотоаппарат со штатным объективом и фотографируют море, и чтобы обязательно попал парус. Нетрудно представить, что из этого может получиться: серый плоский снимок, разделенный пополам линией горизонта. А парус превратится в белую точку, под стать следам водяной пыли на пленке. Ибо фотограф имеет возможность из пяти органов чувств практически воспользоваться лишь зрением. Да и «зрение» фотоаппарата ущербное, не под стать человеческому. Оно, во-первых, не объемное, во-вторых (для черно-белой фотографии), не цветное, в-третьих, воспринимает ничтожно малый интервал яркостей, в-четвертых, имеет низкую, по сравнению с глазом, разрешающую способность, в-пятых, имеет ограниченное поле, в-шестых, не в состоянии следить за движением. Кроме того, человек в процессе восприятия окружающего может поворачивать голову, сам передвигаться. Это тоже не под силу фотоаппарату. Казалось бы, что же остается? На долю зрителя приходится ничтожно малая часть впечатлений, получаемых автором. Поэто-

му изображение должно быть таково, чтобы зритель без труда смог домыслить остальное на основании своего предыдущего жизненного опыта.

Естественно, такое изображение может быть получено по принципу: «что понравилось, то и снял». Искушенный фотограф поэтому строит изображение с учетом законов композиции при помощи видоискателя своей камеры. Однако не только в повседневной жизни, но даже во время съемки непрерывно смотреть на мир через видоискатель невозможно.

К тому же этот взгляд будет разным в зависимости от применяемой оптики. Фотографическое видение как раз и заключается в умении без видоискателя, умозрительно представлять себе будущий снимок. При этом у опытного фотографа как бы присутствует мысленный трансфокатор, позволяющий ему воспринимать натуру под разными углами зрения и, соответственно, выбирать объектив для съемки.

Приобрести способность к фотографическому видению можно только с помощью тренировки. Поэтому полезно на первых порах побольше ходить с фотоаппаратом и, если даже снимать нечего, заглядывать в видоискатель, сравнивать свое представление о кадре с его реальным построением. Неоценимую помощь в этом случае окажет зеркальная камера, поскольку изображение там проецируется на плоскость и полностью соответствует будущему снимку с учетом глубины резкости.

Подытожим сказанное. Итак, во-первых, у каждого активно работающего фотохудожника должен быть определен круг его фотографических интересов. Во-вторых, снимать есть смысл только тогда, когда автор надеется донести до зрителя какую-то оригинальную информацию или через содержание, или через форму, или через то и другое. Неважно, что эта надежда оправдывается весьма редко. Но она должна всегда присутствовать изначально. В-третьих, только развитое фотографическое видение даст возможность вовремя поднять камеру и вооружить ее соответствующим объективом. Ибо фотографическое восприятие окружающего очень сильно отличается от обычного.

Что же касается творческого замысла как направленного мыслительного процесса, то его может и не быть вовсе. Если говорить более корректно, то он, конечно, присутствует всегда, но может занимать по времени буквально мгновения. Важно, чтобы фотограф был психологически подготовлен, «нацелен» на тот или иной вид съемки. В самом деле, фотографии жанровых сцен (не постановочных, а выхваченных из жизни), репортажные снимки незапланированных событий оставляют автору на размышления секунды, а иногда и доли секунд. При этом очевидно, что таких снимков нельзя ожидать от, скажем, фотографа-орнитолога, даже если он окажется с аппартурой в нужном месте и в нужное время. Своеобразный психологический феномен заключается в том, что опытные мастера, специализирующиеся на репортажной фотографии, ухитряются сделать снимки с соблюдением всех законов композиции даже в самых экстремальных ситуациях, когда о каком-либо обдумывании не может быть и речи. Фотографическое видение развито у них, таким образом, до уровня некоего «шестого чувства».

Иногда замысел как таковой присутствует в самом общем виде. Если, например, фотограф ищет сюжеты солнечным зимним днем в лесу, очевидно, что он заранее задумал отобразить его очарование с помощью выявления фактуры снега, игры света и теней, геометрического рисунка деревьев. Однако конкретного представления о будущей композиции у него, как правило, нет. Он находит ее в процессе съемки. Заранее ясно, что такая фотография не будет содержать интересной смысловой информации (разве что для жителей Африки, не видевших снега). Поэтому снимок должен привлекать своей формой, нести эстетическую информацию. И главным его достоинством должно быть совершенство композиции. Вот примерно такое рассуждение по сути и является творческим замыслом.

И, наконец, бывают случаи, когда тема и основные принципы построения снимка с достаточной подробностью обдумываются заранее. Это, прежде всего, постановочные фотографии, требующие режиссуры.

Иногда автору может придти в голову какая-нибудь оригинальная мысль по поводу изобразительной формы для решения определенной темы. Примером может служить мой диптих «Северный полюс!». Вот вкратце история его возникновения. Со станции «Северный полюс-23» намечался полет на точку полюса (40 минут лета на самолете Ан-2). Кроме полярников, которым это было необходимо по работе, слетать на полюс было немало желающих, полетело 11 пассажиров — сколько мог взять самолет. Лед на полюсе, конечно, ничем не отличается от окружающего станцию, поэтому при планировании съемки можно было рассчитывать только на человеческую психологию. Сознание того, что они на полюсе, заставит людей вести себя определенным образом. Кроме того, они захотят сфотографироваться, а значит, будут слушать фотографа. Желание водрузить на полюсе национальный флаг свойственно полярникам всех стран, поэтому мое напоминание о том, что надо захватить флаг, было встречено с энтузиазмом. Тогда же, еще до вылета, пришла идея нарисовать вокруг точки полюса географическую параллель, попросту круг, и расставить на нем полярников. Для этого была взята с собой дымовая шашка. То, что снимать нужно с самолета, тоже было ясно заранее, иначе круг не будет виден, так как другой верхней точки нет. Нужно было, кроме того, каким-то образом подчеркнуть характерные особенности места действия. Для этого решено было воспользоваться широкоугольным объективом, дабы чувствовались масштабы Арктики по сравнению с маленькими фигурами людей. Все это и составляло замысел съемки, как видим, достаточно детальный. А вот идея воспользоваться «рыбьим глазом» пришла только во время фотографирования. Пилот сделал четыре захода над кругом. На первых двух съемка велась обычным «широкоугольником» и только на третьем — «осенило». Идея «продемонстрировать» округлость Земли именно на полюсе была удачной и составила, как потом выяснилось, главное достоинство снимка — тот редкий случай, когда искажение линий «рыбьим глазом» оказалось необходимым для раскрытия темы. Второй снимок диптиха заранее детально не планировался, за исключением идеи сфотографировать полярников с флагом. На помощь здесь пришла великолепная фактура снега, обработанного арктическими ветрами, и все та же «круглая» Земля (этот снимок был сделан после первого). Полярники, как видно из снимков, действительно слушались фотографа, чего от них трудно было бы добиться в иной ситуации.

(Продолжение следует)

ФОТОТЕХНИКА

Редакция получила ответ

Редакция журнала «СФ» передала через Торгпредство ГДР в Москве на Народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» письма фотолюбителей, содержащие отзывы о качестве пленок типа «Орвохром», поставляемых в нашу страну. Ниже приводим ответ начальника отдела фотослужбы этого предприятия Ю. Брокмайера:

— Вся продукция, выпускаемая нашим предприятием, подвергается строгому контролю. Благодаря этому обеспечивается продажа фотоматериалов с маркой «Орво» только высокого качества.

Причины же, вызывающие появление некачественного цветного изображения, многообразны и в большинстве своем не связаны с ухудшением свойств новых пленок «Орвохром UT-18» и «UT-21»: они лишь сильнее реагируют на дефекты химии, чем ранее выпускавшаяся пленка «UT-18». Подобная «чувствительность» новых пленок объясняется более сложным эмульсионным составом их светочувствительных слоев. Основной дефект, на который часто указывают фотографы,— сильное отклонение по цвету в сторону желтого. Действительно, подобное явление можно было наблюдать на некоторых номерах эмульсий ранее выпускавшихся пленок через 6—12 месяцев после выпуска (в момент изготовления их показатели полностью соответствовали требованиям стандарта). Возникновение этого дефекта, как мы выяснили, было связано с нетипичным интенсивным старением эмульсионных слоев в процессе неправильного хранения пленок. При хранении в холодильнике подобный дефект не возникал. Причины этого явления были нами обнаружены и устранены, однако некоторое количество пленок этих эмульсий все же успело попасть в торговую сеть. Если потребитель предполагает, что дефект произошел по вине фабрики, он должен прислать нам образцы с дефектами, неэкспонированную пленку того же номера эмульсии и режим обработки пленки. При обоснованности претензий мы бесплатно возместим пленки по сорту и количеству. Еще раз хотим подчеркнуть, что пленки «Орвохром» должны храниться в оптовой торговле в холодном месте, а у потребителя — в холодильнике. Из опыта работы на советском фоторынке укажем и на другие источники возникновения подобных дефектов: непроверенные или недостаточно чистые фотореактивы, из которых фотографы готовят обрабатывающие растворы; слишком большая загрузка черно-белого и цветного проявителей; недостаточная регенерация ванн в фотолаборатории, приводящая к нарушению химического равновесия в проявителе. Поэтому промышленные лаборатории мы ориентируем на применение готовых наборов реактивов «Орво 9165».

Новые пленки «ФН-100» и «ФН-400»

Почти четверть века в нашей стране не занимались существенным усовершенствованием черно-белых негативных пленок типа «Фото». За это время ведущие зарубежные фирмы «Агфа», «Кодак», «Ильфорд» и «Фуджи» достигли значительных успехов в производстве подобных фотоматериалов с высокими структурометрическими свойствами и широким диапазоном светочувствительности — от 100 до 3200 ASA/ISO, предназначенных для профессиональной и любительской фотографии. Три года назад ГОИ им. С. И. Вавилова разработал изменения к ГОСТу на черно-белые негативные фотопленки, согласно которому с этого года должен начаться выпуск нового комплекта фотопленок «Фото-32Н», «64Н», «125Н» и «250Н» с разрешающей способностью соответственно не менее 200, 150, 110 и 100 $мм^{-1}$ (см. «СФ», 1989, № 9). Первая партия пленок с индексом «Н» была выпущена в Госниихимфотопроекте. В этом году комплект новых негативных пленок планируется к внедрению в НПО «Свема» (Шостка) и ПО «Тасма» (Казань).

Учитывая опыт, полученный при разработке пленок с индексом «Н», и заинтересованность профессиональных фотографов в пленках с высокой разрешающей способностью, пригодных для съемок в условиях низкой освещенности, нами были дополнительно разработаны пленки «ФН-100» и «ФН-400». Для полного представления их свойств сравним последние с серийно выпускаемыми фотопленками для любительской и профессиональной фотографии. Из отечественных пленок профессионалы предпочитают А-2Ш и Тип-17, из зарубежных — фотопленки фирмы «Кодак» из серии «Т-Мах». В таблице представлены фотографические свойства исследованных пленок. Как видно, при более высокой светочувствительности пленка «ФН-100» превосходит пленку «Фото-64» по структуро-метрическим и резкостным свойствам. По этим показателям «ФН-100» превосходит даже серийную пленку «Фото-32». Что касается фотопленки «ФН-400», то ее показатели по уровню вуали, частотно-контрастной ха-

С. ПЛЕВАКО НОЧЬ В РИГЕ. Пленка «ФН-400» экспонировалась при съемке как 1600 ед. ГОСТа.

рактеристике (ЧКХ=0,70—0,75), фотографической широты, максимальной оптической плотности выше, чем у пленок А-2Ш (ЧКХ=0,55), Тип-17 (ЧКХ=0,60) и «Фото-250» (ЧКХ=0,55). Значение гранулярности у «ФН-400» несколько выше, чем у пленки Тип-17, однако фотоширота больше. Если же сравнивать свойства пленок «ФН-400» с пленкой «Т-Max 400», обработанных в стандартном проявителе № 2 (12 мин), то при практически близких значениях S, D макс и γ, одинаковых ЧКХ (0,70 и 0,72) и D_0, новая отечественная пленка уступает пока зарубежной по значениям $\sigma_{D=1}$ и R. К достоинствам «ФН-400» можно отнести то, что ее фотоширота больше, чем у «Т-Max», и составляет 1,8 вместо 1,5, а толщина эмульсионного слоя в 1,75 раз меньше, чем у ее зарубежного аналога.

За счет чего же удалось получить более высокие фотографические свойства у «ФН-100» и «ФН-400»? Известно, что высокие гранулометрические свойства фотоматериала, его разрешающая способность закладываются на стадии кристаллизации галогенида серебра. Отличительной особенностью процесса кристаллизации при разработке эмульсий новых фотопленок являлось применение нового класса фторсодержащих поверхностно-активных веществ (ПАВ), играющих роль как модификаторов роста микрокристаллов, так и активатора химической сенсибилизации. При создании эмульсии для «ФН-400» задачу достижения высокой разрешающей способности удалось решить путем применения микрокристаллов AgHal уплощенной формы. Спектральная сенсибилизация эмульсий для фотопленок «ФН-100» и «ФН-400» была осуществлена с использованием новых типов красителей и активаторов спектральной сенсибилизации, позволивших получить высокие значения светочувствительности и снизить оптическую плотность вуали. Есть ряд особенностей и в технологии нанесения эмульсионных слоев на гибкую полимерную подложку, суть которых — обеспечить нанесение тонких слоев порядка 8 мкм для «ФН-400» и 4—5 мкм для «ФН-100». Кроме того, изменение соотношения AgHal и желатина, а также применение новых дубящих веществ позволило значительно повысить температуру деформации эмульсионного слоя. Последнее расширяет набор режимов обработки новых пленок до температуры 30 °С.

Свойства фотопленок

Тип пленки	Название проявителя (разбавление)	Время проявления, мин.	Фотосвойства						
			$S_{0,1}$	D_0	L	$D_{макс.}$	γ	R, мм$^{-1}$	$\delta_{D=1}\times 1000$
«Фото-64»	СТ №2	8	65	0,04	1,5	2,10	0,7	120	40
		12	80	0,06	1,5	2,50	0,8	120	40
«Фото-250»	СТ №2	8	250	0,08	1,5	1,8	0,7	90	45
		12	350	0,12	1,5	2,2	0,8	90	50
А-2Ш	СТ №2	8	400	0,14	1,5	2,0	0,7	110	40
		12	650	0,16	1,5	2,4	1,0	100	42
	D-76 (1:1)	8	230	0,06	1,5	1,3	0,5	110	40
		12	300	0,12	1,5	1,7	0,7	110	40
Тип-17	СТ №2	8	300	0,08	1,5	2,0	0,7	135	25
		12	450	0,11	1,5	2,4	1,0	135	28
	D-76 (1:1)	8	200	0,08	1,65	1,7	0,7	135	25
		12	350	0,10	1,5	2,1	0,8	135	25
«ФН-100»	СТ №2	8	80	0,02	1,8	2,2	0,7	180	23
		12	110	0,04	1,8	2,6	0,9	180	25
	D-76 (1:1)	8	60	0,01	1,8	1,7	0,6	180	22
		12	120	0,02	1,8	2,2	0,8	180	22
«ФН-400»	СТ №2	8	320	0,04	1,8	2,6	0,7	135	32
		12	500	0,06	1,8	3,1	0,9	120	35
	D-76 (1:1)	8	270	0,03	1,65	1,5	0,7	135	30
		12	450	0,05	1,65	1,7	0,8	135	32
«Т-Max 400»	СТ №2	12	450	0,06	1,5	2,8	0,8	135 — 160	22

Для профессиональных фотографов, фотокорреспондентов важно оценить предельные возможности фотоматериала, главным образом его максимальную светочувствительность. Предварительные испытания пленок «ФН», проведенные рядом профессиональных фотографов, показали, что использование проявляющих растворов, содержащих метилфенидон, и увеличение продолжительности проявления до 30 мин (Т=22 °С) позволяют получать светочувствительность до 800 ед. ГОСТа, при этом структуро-резкостные свойства по сравнению с этой же пленкой, обработанной в СТ № 2, практически не изменяются. С незначительной потерей деталей в тенях, но без заметного увеличения зернистости можно повысить светочувствительность (время проявления 60 мин) на «ФН-400» до 1600 ед. ГОСТа, что позволяет применять эту пленку для репортерской съемки в условиях низкой освещенности (см. фото). Сравнительные практические испытания нового комплекта пленок с широко используемыми «профессиональными» показали, что по зернистости и передаче мелких деталей в изображении, они располагаются в следующей последовательности: «ФН-100», Тип-17, «Кодак Tri-X pan», «ФН-400» и А-2Ш.

Практическую оценку «ФН-100» осуществляли в нормированных условиях освещения (4.5 тыс. люкс) при съемке студийного портрета фотоаппаратом «Зенит-Е» с объективом «Гелиос-44М», диафрагменным числом от 2 до 16 и выдержкой 1/30 с. После получения негативных экспонограмм фотопечать проводили на бумагу типа «Унибром» (полумягкая). Полученные результаты свидетельствовали о том, что оптимальные и идентичные по качеству и тоновоспроизведению отпечатки были получены с негативов, имевших при экспонировании диафрагменное число от 4 до 11. При увеличении или уменьшении значения диафрагменного числа качество отпечатков заметно ухудшалось. Для пленки «ФН-100» при этом характерно то, что определенная для нее по экспонометрической формуле чувствительность лежит в диапазоне от 32 до 240 ед. ГОСТа без потери в качестве изображения. Практическая оценка возможностей пленки «ФН-400» была проведена в условиях низкой освещенности при съемке в ночном городе (см. фото) и внутри здания при свечах. И в первом и во втором случае было получено высококачественное с проработкой мелких деталей изображение без применения ИФО.

Все вышеперечисленные особенности получения фотоматериалов легли в основу разработанного нашим институтом технологического процесса, который защищен рядом авторских свидетельств на изобретение.

В заключение подчеркнем, что на этом работы в области создания современных отечественных черно-белых негативных фотопленок не заканчиваются: намечены пути получения фотоэмульсий с более высокими структуро-метрическими свойствами. Кроме того, очевидна актуальность создания фотопленки с S более 1000 ед. ГОСТа.

В настоящее время также назрела необходимость создания соответствующего ассортимента черно-белых фотобумаг и освоения выпуска наборов химикатов для их обработки, тем более, что ПО «Славич» и Ленинградский завод «Позитив» проводят в настоящее время разработку черно-белой фотобумаги с повышенными эксплуатационными свойствами. В этом мы видим комплексный подход в обеспечении и фотолюбителей, и профессиональных фотографов фотоматериалами современного уровня.

Н. УВАРОВА,
Е. БАБЛЮК
Госниихимфотопроект

ФОТОТЕХНИКА

Отвечаем читателям

Посоветуйте, что можно сделать для улучшения фокусировки на фотоаппарате «Зенит-ЕМ» при ухудшении зрения? — спрашивает В. Салаватин из г. Коломны.

Окуляры видоискателей зеркальных фотокамер рассчитаны для фотографов с нормальным зрением. В случае отклонения зрения от нормы (дальнозоркость или близорукость) необходимо визирование проводить в очках, выписанных врачом «для дали». Из стекол этих очков можно выпилить диоптрийную линзу и вставить ее в окуляр видоискателя. Кроме того, промышленность выпускает окулярные насадки ЛТ (цена 7 руб. 50 коп.), позволяющие компенсировать недостатки зрения в пределах от —4 до +5Д. При покупке насадки следует иметь с собой фотокамеру, чтобы проверить возможность ее крепления к окуляру.

В. ФЕДАЙ

Московский политехникум им. Моссовета готовит специалистов на базе средней образовательной школы по специальности № 3209 «Фотографическое производство» на дневном и заочном отделениях.

Поступающие сдают экзамены:

а) по химии (устно),
б) по русскому языку и литературе (сочинение).

Вступительные экзамены на дневном отделении в июле, на заочном — в июне, июле, августе (в три потока). Срок обучения: на дневном — 2,5 года, на заочном — 2,8 года.

По окончании техникума учащиеся распределяются на работу в должности техников-технологов в централизованные фотолаборатории, заведующими фотографий или фотолабораторий, на фотопредприятия службы быта. Знания, полученные в техникуме, позволяют выпускникам работать в редакциях газет и журналов, в информационных пресс-центрах.

Техникум общежития не предоставляет.

Адрес техникума: 125124, Москва, ул. Марины Расковой, 4. Телефон: 212-31-44; 212-00-33.

Переславский опытный завод выпускает жидкий концентрированный проявитель «ПР-ОПЫТ», предназначенный для обработки любительских и профессиональных черно-белых негативных фотопленок. Его преимущества: простота использования в работе (требуется всего несколько минут для приготовления любого рабочего раствора с использованием кипяченой или отстоявшейся воды); явная экономичность (для разбавления может использоваться лишь часть объема концентрированного раствора); удобство и компактность расфасовки — флакон на 50 мл (одной порцией проявителя можно обработать до 5 фотопленок шириной 35 мм); устойчивость при хранении (температура хранения от 0 до 30°С). Время проявления указано на упаковке.

Пользуйтесь жидким проявителем «ПР-ОПЫТ». Он сократит время на обработку фотопленок. Срок хранения проявителя 6 месяцев.

Тип фотопленки	Экспонирование до S	Разбавление при проявлении
«Фото-32»	32	1 : 10
	64	1 : 5
	125	1 : 2
«Фото-64»	64	1 : 10
	125	1 : 5
	250	1 : 2
«Фото-125»	125	1 : 10
	250	1 : 5
	320	1 : 2
«Фото-250»	250	1 : 10
	320	1 : 5
	640	1 : 2

Адрес изготовителя: 152140, г. Переславль-Залесский Ярославской области, ул. Советская, 1. Переславский опытный завод.

Международный семинар

Качество фотографической техники, ее эксплуатационные свойства во многом определяются технологией, использующейся в процессе ее изготовления. Благодаря постоянному совершенствованию и внедрению в производство самой прогрессивной технологии, ведущие фотофирмы успешно конкурируют сегодня на мировом фоторынке. К подобным фирмам по праву можно отнести «Ильфорд Анитек» (США) и «Джобо» (ФРГ). Изделия этих фирм десятилетиями экспортируются во многие страны мира и сегодня их можно встретить в фотолабораториях «Эрмитажа», ТАСС, АПН, Торгово-промышленной палаты, «Интуриста», различных НИИ и предприятий нашей страны.

В этом году редакция журнала «СФ» совместо с двумя фирмами организовала и провела второй международный семинар, посвященный новым черно-белым и цветным фотоматериалам, процессам их обработки и проявочному оборудованию. Семинар проходил два дня. На нем присутствовали ведущие корреспонденты московских агентств и издательств, руководители фотослужб, научные работники и производственники, члены Союза фотохудожников СССР — представители более 100 организаций из разных регионов страны. Устроители семинара ставили перед собой задачу не только рассказать о новинках, но и дать возможность присутствующим лично ознакомиться с некоторыми изделиями этих фирм.

ILFORDAnitec

Широкий спектр продукции фирмы «Ильфорд» — от черно-белых и цветных материалов для профессиональной фотографии, микрофильмирования и аэрофотографии до разнообразного лабораторного оборудования и фотореактивов — хорошо известен. Впервые «СФ» представило эту фирму и ее продукцию — пленку «Ильфорд ХР-1» еще девять лет тому назад («СФ», 1981, № 8) и с тех пор регулярно информирует читателей о неординарных разработках этой фирмы. В прошлом году «Ильфорд» присоединилась к одной из дочерних фирм крупнейшей компании «Интернешнл пейпа» (США) — «Анитек» — и стала называться «Ильфорд Анитек». Сама «Анитек» была основана в 1846 году Эдвардом Т. Энзони. Ее филиалы находятся в Нью-Йорке и Бельгии. «Анитек» первой выступила на международный рынок с комплексной системой «Репродот», которая включает сегодня в себя производство фотопленки и бумаг, реактивов, репроустановок, процессоров и контрольных тестов для полиграфии.

Представитель объединенной фирмы «Ильфорд Анитек» С. Хильберт познакомил присутствующих с ассортиментом фотоматериалов, уделив особое внимание последним разработкам: черно-белой негативной пленке «Ильфорд HP-5 Plus», фотобумаге «Мультигрейд III RC De Luxe» и цветным материалам серии «Цибахром». Выступление было проиллюстрировано красочными слайдами.

Пленка «Ильфорд HP-5 Plus» — дальнейший прогрессивный шаг в улучшении фотосвойств черно-белых негативных пленок, практически приблизивший ее к известной пленке «Кодак Т-Мах-400». В ней применена новейшая эмульсионная техенология с особо плоскими и очень мелкими кристаллами галогенида серебра. Новая пленка при одинаковом значение чувствительности (400/27° ISO) перед своей предшественницей «HP-5» имеет ряд преимуществ: более мелкое зерно, высокий контраст и разрешающую способность, бóльшую фотошироту. Благодаря этому получают мелкозернистое негативное изображение, отличающееся повышенной яркостью светов и наиболее полным воспроизведением тональной шкалы. Форсированное проявление повышает чувствительность «HP-5 Plus» до 3200/36° ISO (проявитель «Ильфотек НС», 1 : 15, 11 мин). В отличие от обработанной таким же образом «HP-5», изображение на новой пленке имеет более высокие значения S и γ. В зависимости от выбранного типа проявителя фирмы «Ильфорд» или степени его разбавления можно изменять свойства негативного изображения, получаемого на пленке «HP-5 Plus». Например, самое мелкое зерно и максимальное использование чувствительности получают при проявлении в «Ильфотеке НС» (1 : 15), максимальную фотошироту — в «Ильфосоле S» или ID-11 (1 : 3), а наиболее экономичнее проявитель «Ильфотек LC-29». Пленку проявляют при 20° С, ополаскивают, фиксируют (2—4 мин) в быстром фиксаже, окончательно промывают (5—10 мин) и обрабатывают раствором смачивателя.

Среди черно-белых фотобумаг особое место занимают бумаги с переменной контрастностью. Сегодня фирма предлагает потребителям три вида таких бумаг, отличающихся друг от друга фотосвойствами: «Мультигрейд FB» («СФ», 1987, № 3); «Мультигрейд II» и «Мультигрейд III RC De Luxe» («СФ», 1989, № 8).

Цветным фотоматериалам «Цибахром» («СФ», 1983, № 8; 1987, № 10) свойственны необычайно высокие цветовая насыщенность, яркость и чистота цветов, превосходная резкость и высочайшая долговечность и светостойкость цветного изображения — более 100 лет. В отличие от обычных цветных пленок и бумаг, в которых красители образуются во время цветного проявления, в материалах этого вида использован принцип обесцвечивания красителей (азокрасители вводят в слои при изготовлении), что и предопределяет получение цветных изображений столь высокого качества.

Фотобумаги типа «Цибахром-AII» предназначены для цветной фотопечати с цветных диапозитивов и выпускаются двух видов: CPSA.IK «de luxe glossy» (особоглянцевая) и CRCA. 44M «pearl» (полуматовая) — под процесс Р-30 Р. Первый материал имеет белую полиэфирную подложку, второй — бумажную с полиэтиленовым покрытием. Отпечатки, полученные на особоглянцевой бумаге, имеют сверхвысокий зеркальный глянец, лучшим образом подчеркивающий качество изображения и сочность цветов. Для снимков на полуматовой бумаге характерна особая выразительность, и она часто используется для выставочных работ. Один из видов «Цибахрома II» — пленка «Цибахром II CTF7» — применяется для получения увеличенных дубликатов со слайдов. Для обработки материалов AII применяется упрощенный процесс Р-30, состоящий из трех основных стадий (черно-белое проявление, отбеливание металлического серебра, фиксирование) и окончательной промывки. Наибольшее удобство этого процесса: продолжительность каждой стадии 3 мин. В результате такой обработки в слоях остается цветное изображение из красителей. Для обработки печатных материалов рекомендуется температура 24° С. Перед сушкой изображение имеет красный оттенок, который в процессе высушивания исчезает. При печати используется набор фильтров «Цибахром А», а для ретуши — специальные ретушные краски или селективное ослабление.

Из лабораторного оборудования этой фирмы отметим проявочные барабаны двух типоразмеров — для форматов 20×25 см (75 мл раствора) и 30×40 см (150 мл раствора). Для обработки форматов до 40×50 см удобен новый трехстадийный настольный процессор CAP-40S, оснащенный роликовым транспортером. Промывка проходит в проточной воде. Время обработки — 7 мин (30° С). Скорость — 8,5 см/мин. Производительность — 25 снимков форматом 20×25 см в час. Для крупных фотолабораторий предназначена новая трехванная универсальная проявочная машина ICP-42 и промывочно-сушильный модуль IWD-42, присоединяемый к ней. Таким образом, обработку цветных фотографий можно проводить по процессу «от сухого к сухому». Минимальная длина фотографий — 17,8 см, максимальная ширина — 42 см.

JOBO

В отличие от многопрофильной фирмы «Ильфорд Анитек» производственная программа небольшой «семейной» фирмы «Джобо» включает лишь разнообразное лабораторное оборудование: процессоры ротационного типа, фотоувеличители и высокочувствительные экспонометры для черно-белой и цветной печати, цветоанализаторы, таймеры, бачки, шкалы и т. д. Проявочное оборудование этой фирмы отличается экономичностью, максимальной рентабельностью при минимуме используемых растворов и высоким качеством получаемого изображения.

Мария Ведель, представитель фирмы «Джобо», на семинаре показала слайд-фильм об автоматическом процессоре «Аутолаб ATL-3» («СФ», 1987, № 10) и продемонстрировала один из последних процессоров — «Джобо Колор-процессор CPP-2» профессионального класса с приставкой «Джобо-Lift». Система бачков и барабанов «Джобо» или их комбинирование из отдельных баков-модулей позволяет обрабатывать черно-белые и цветные малоформатные, плоские, рентгеновские и Disc-пленки, «рольфильм», отрезки рулонных пленок, микрофиши и фотобумаги до формата 50×60 см. Процессор и барабаны выполнены из высокопрочных, не подвергающихся коррозии пластмасс. Диапазон температур в «CPP-2» от 10 до 49,9° С (бесступенчатое регулирование), объем водяной рубашки для термостатирования растворов — 18 л, сухой вес — 6,8 кг. Для удобства работы «CPP-2» вставляют в стол-подставку, имеющую место для канистр с растворами. В отличие от более дорогих автоматических процессоров «Аутолаб ATL-2» и «ATL-3» процессор «CPP-2» не имеет электронного микропроцессора для управления ходом процесса обработки фотоматериалов. Но несмотря на это, с помощью электронного термостата и водяного насоса он обеспечивает высокое постоянство температуры (±0,1° С), равномерное смачивание обрабатываемого фотоматериала. Скорость вращения барабана — 25—100 об/мин. Он может вращаться попеременно в двух направлениях или в одном. Приставка «Джобо-Lift» служит для быстрого слива раствора из бака путем его опрокидывания. Продолжительность каждой стадии обработки строго выдерживается. В комплект процессора входят мензурки на 260 мл и бутыли на 1 л растворов, ступенчатые клинья. Заказчик может комплектовать «CPP-2» по своему усмотрению. Фирма рекомендует комплект из 8 предметов общей стоимостью 4356 D. M.

Фирма «Джобо» предлагает потребителям различные модели увеличителей с комплексом принадлежностей: «6600», «С 6700», «С 7700» («СФ», 1987, № 10), «С 7451». Первый из них — конденсорного типа и предназначен для печати черно-белых изображений с негативов форматом 6×6 см; остальные — для цветной печати с негативов размером 6×9 см, а последняя модель — с формата 9×12 см. «Цветные» увеличители имеют цветную головку с дихроическими фильтрами и отличаются друг от друга рядом конструктивных особенностей.

Одними из важнейших приборов в профессиональной фотографии являются экспонометры и цветоанализаторы. «Comparator-2», выпускаемый фирмой «Джобо», представляет собой высокочувствительный экспонометр для черно-белой и цветной фотопечати. Измерения проводятся по точечному методу. Прибор можно использовать для определения выдержки при заданном диафрагмировании объектива увеличителя и для определения необходимого значения диафрагмы объектива при заданной выдержке. При черно-белой печати прибор с помощью светодиодных индикаторов указывает требуемую для данного негатива контрастность фотобумаги. При печати с цветных диапозитивов, например, на пленках «Цибахром» он позволяет выяснить, возможна ли печать с данного диапозитива или требуется изменить режим проявления для снижения контраста. Другой универсальный прибор «Color Star-2000» выполняет функции цветоанализатора, экспонометра и реле времени. Плотности всех трех субтрактивных корректирующих фильтров измеряются одновременно. Индикатор в виде трехлучевой звезды с двенадцатью светодиодами в каждом луче показывает, какого именно цвета корректирующие фильтры следует вводить и как велика должна быть плотность фильтров. «Color Star-2000» позволяет проводить экспозицию интегральным, частично-интегральным и точечным методами. Соответствующие насадки для измерительной головки входят в комплект прибора. На цифровом дисплее указывается измеренное значение выдержки (до 999 с). Текущее время контролируется с помощью звуковых сигналов.

Интересны также переносная фотолаборатория в металлическом чемодане (общий вес — 22 кг), состоящая из 22 предметов (увеличитель «С 6700», трансформатор, процессор CPE-2, барабан для обработки бумаг до формата 24×30 см и др.), и компактная фотолаборатория «Джобо Микролаб», в которую входят около 30 предметов (увеличитель «С 6700», «CPP-2 Lift», процессор-таймер, баки, спирали и т. д.).

В заключение семинара С. Хильберт и М. Ведель ответили на многочисленные вопросы слушателей. Каждый из его участников получил подробную информацию об ассортименте продукции, выпускаемой фирмами, и прайс-листы.

Т. МОСИНА

ФОТОКОНКУРСЫ

«Панорама гуманизма»

Исполком Союза Красного Креста и Красного Полумесяца СССР совместно с редакцией журнала «Советский Красный Крест» проводят фотоконкурс «Панорама гуманизма».

Темы конкурса:

1. Красный Крест в действии;
2. Милосердие;
3. Благотворительность;
4. Жизнь одиноких престарелых людей;
5. Инвалиды;
6. Помощь в экстремальных ситуациях;
7. Защита окружающей среды;
8. Здоровый образ жизни.

Премии:

первая — 500 руб.;

вторая — 350 руб.;

третья — 200 руб.

По каждой из предложенных тем присуждается премия — 100 руб.

К участию в конкурсе приглашаются фотолюбители и профессионалы. Принимаются цветные и черно-белые фотографии форматом от 18×24 до 30×40 см, а также широкие и узкие слайды. Каждая работа сопровождается следующей информацией: название темы; название работы; имя, отчество и фамилия, домашний адрес, телефон или номер счета автора для перечисления гонорара. Желательно указать дату съемки и описать содержание сюжета.

Работы следует направлять по адресу: 103031, Москва, Кузнецкий мост, 17, редакция журнала «Советский Красный Крест».

Последний срок приема работ 1 июля 1991 года.

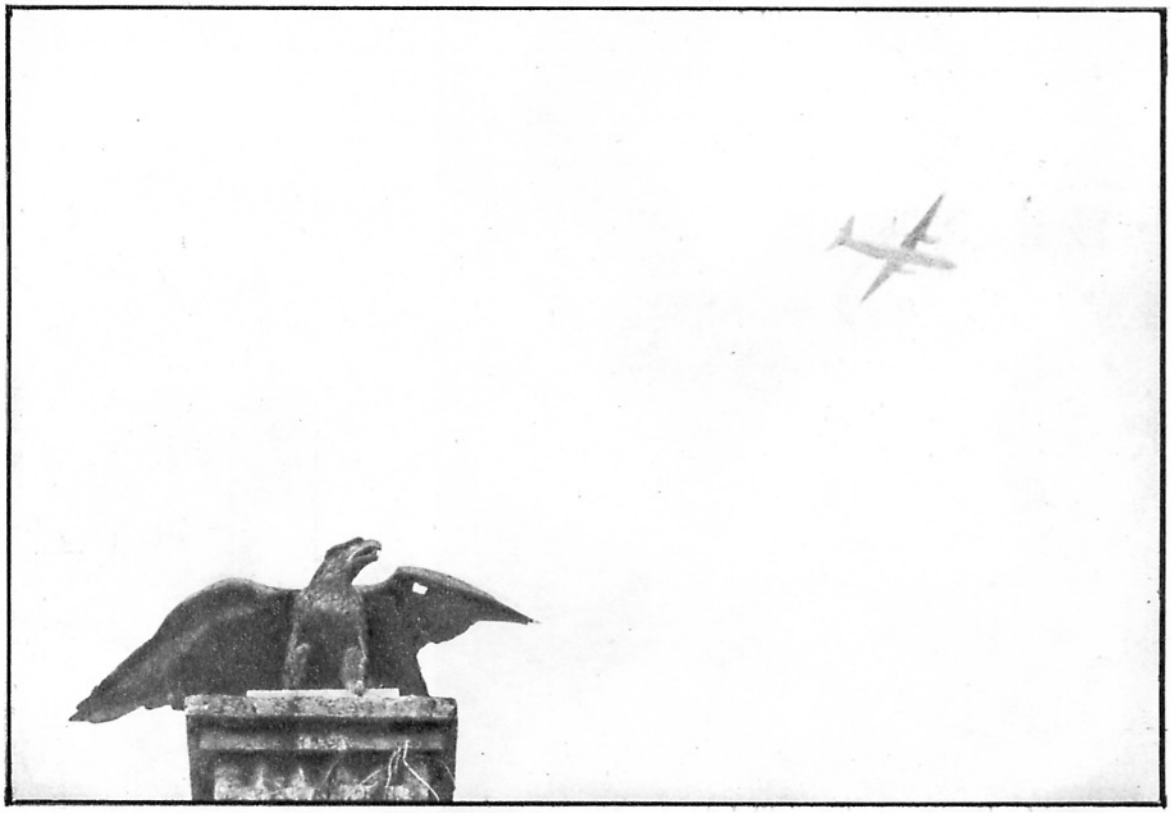
Подведение итогов конкурса и вручение премий состоится в сентябре 1991 года.

Лучшие работы будут публиковаться в журнале «Советский Красный Крест» и войдут в экспозицию выставки.

Работы не рецензируются и не возвращаются.

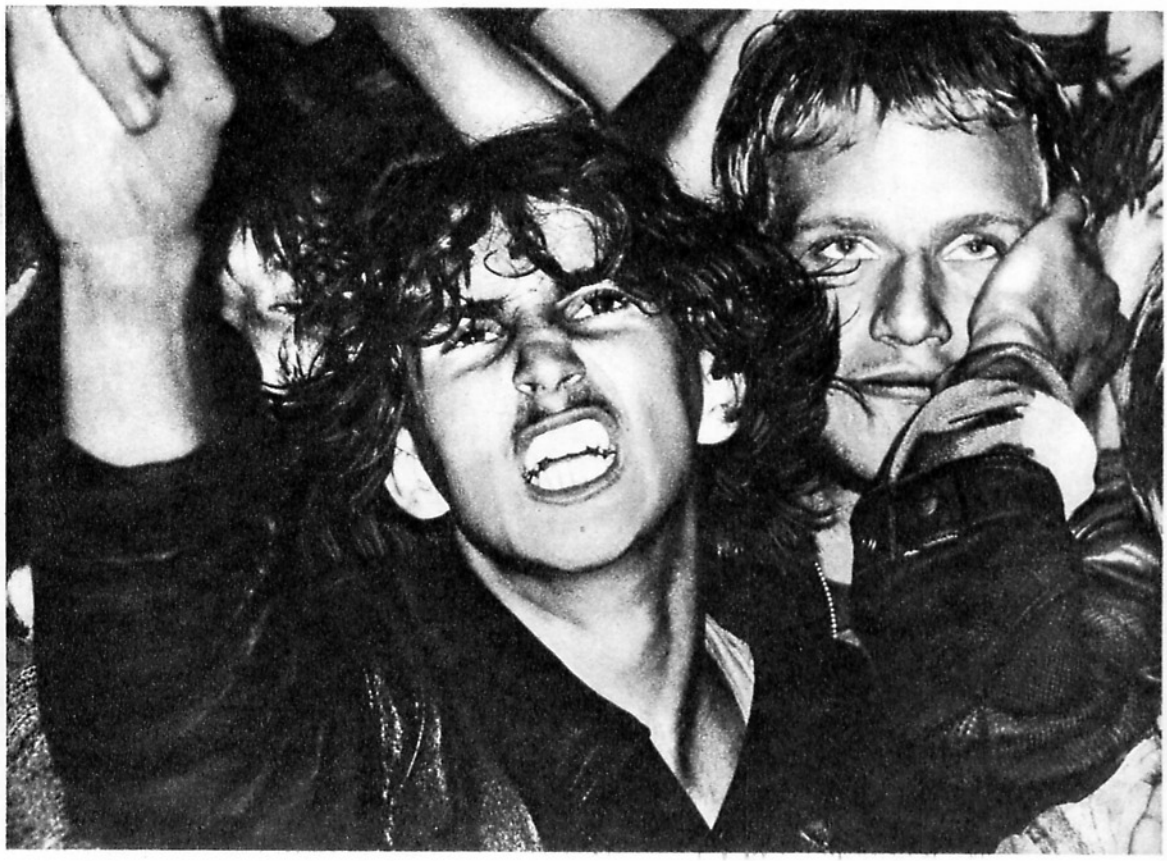
Зарубежные призеры конкурса «Цейс-Практика»

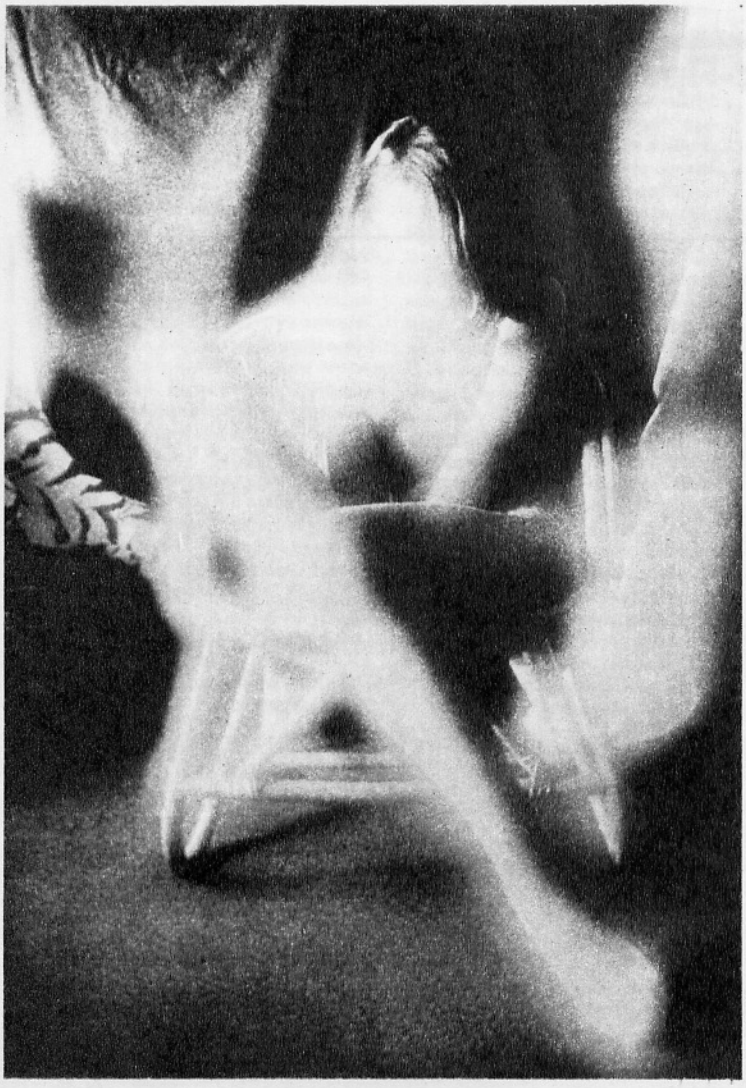
В № 3 «Советского фото» мы сообщали об итогах Международного фотоконкурса «Цейс-Практика». В этом номере журнала публикуются снимки зарубежных авторов — призеров конкурса, любезно предоставленные нам его организаторами из ГДР.



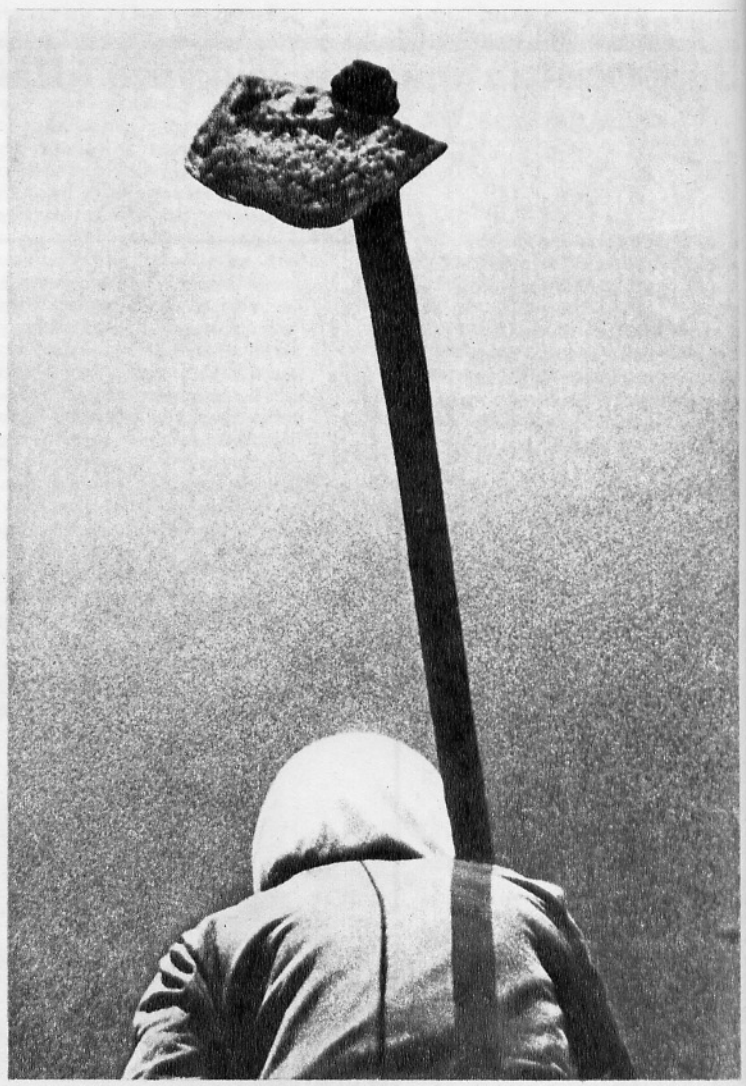
Н. КРАУЗИГ (ГДР)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

А. ТУЙКО (ПОЛЬША)
МОЛОДЫЕ



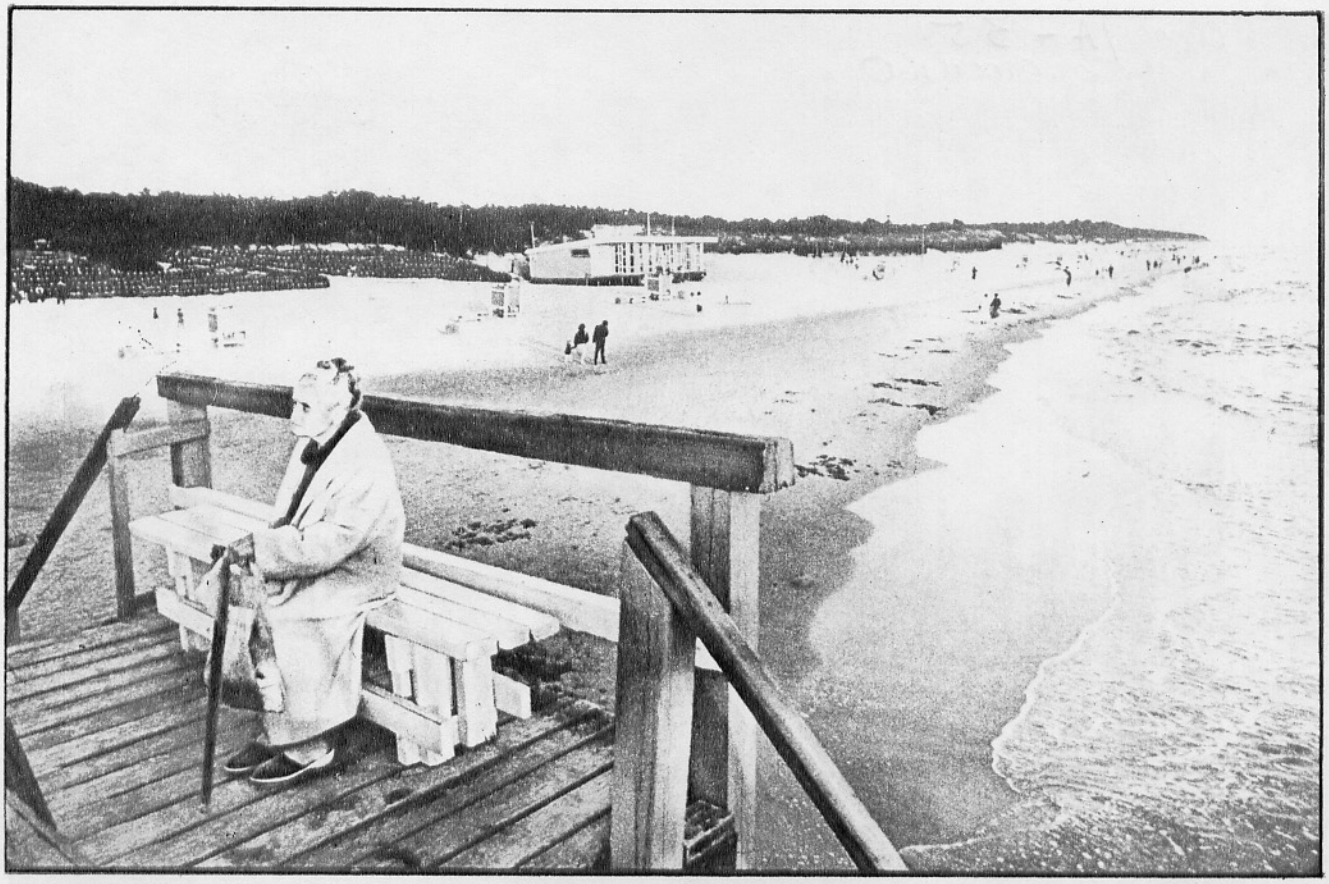


Д. СТАМАТОВА (БОЛГАРИЯ)
АКТ



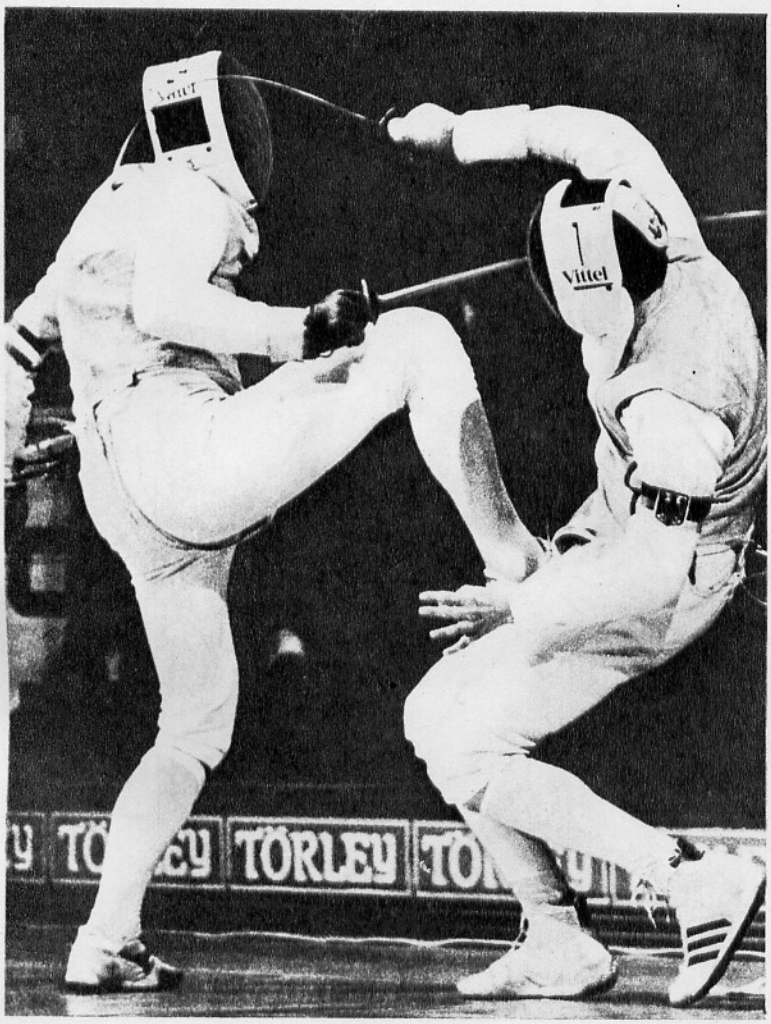
В. КИРОВ (БОЛГАРИЯ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

Х. КЕЙСЕРЛИНГ (ГДР)
ВЗГЛЯД



Э. СЕЙФЕРТ (ГДР)
ПЛЯЖ

Б. ХОНЕГИ (ВЕНГРИЯ)
СХВАТКА

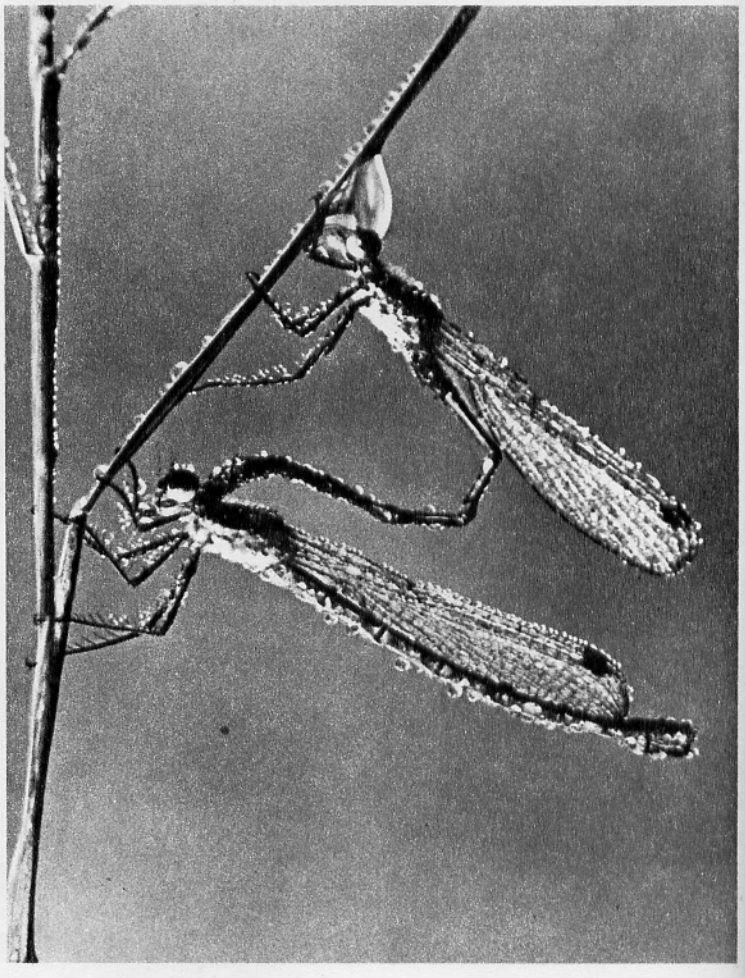


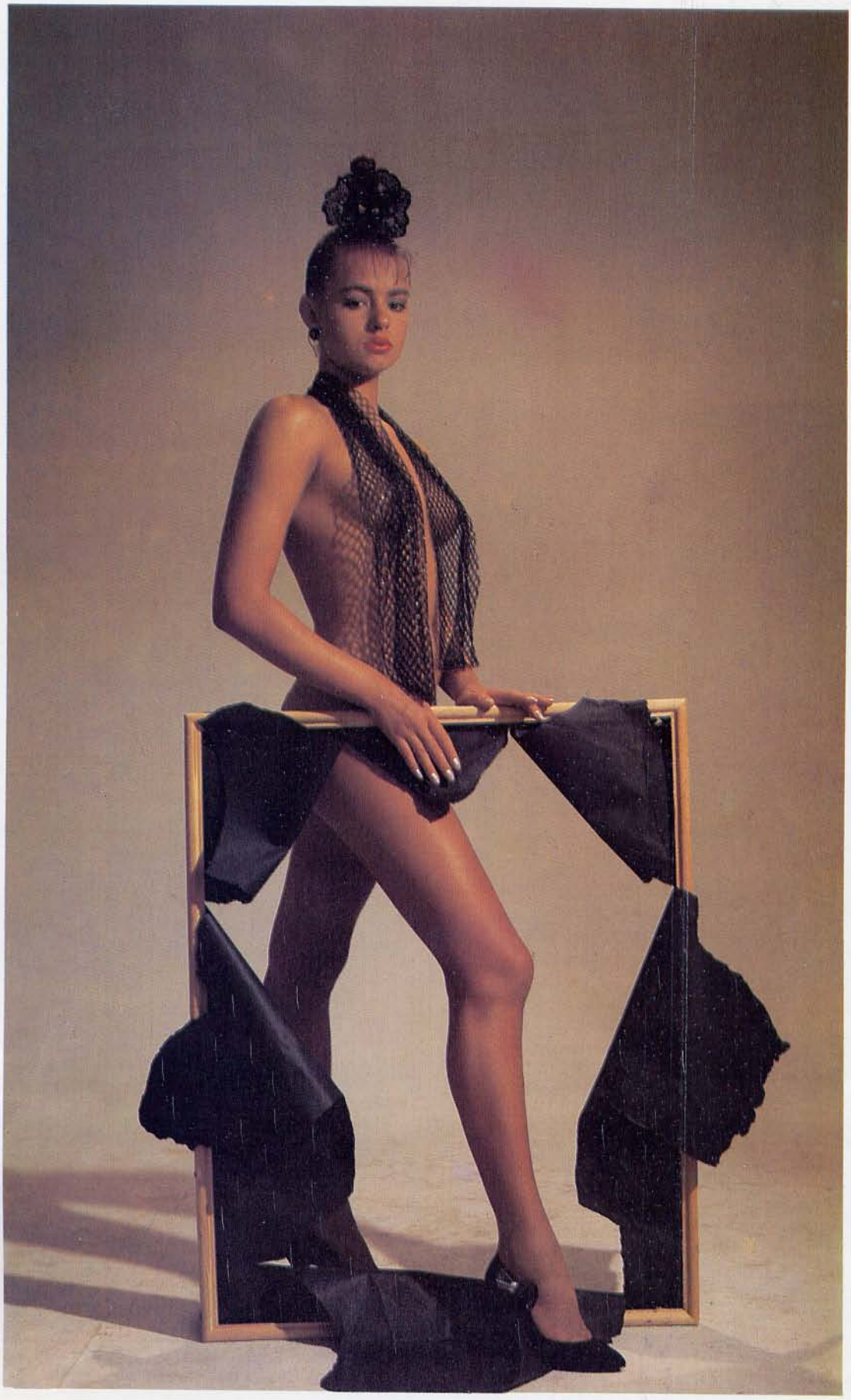
Б. СЕМЕРАК (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)
ВСАДНИК

Г. ЛЮДВИГ (ГДР)
ГРАЦИЯ

Й. ПТАЧЕК (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)
ДОБЫЧА

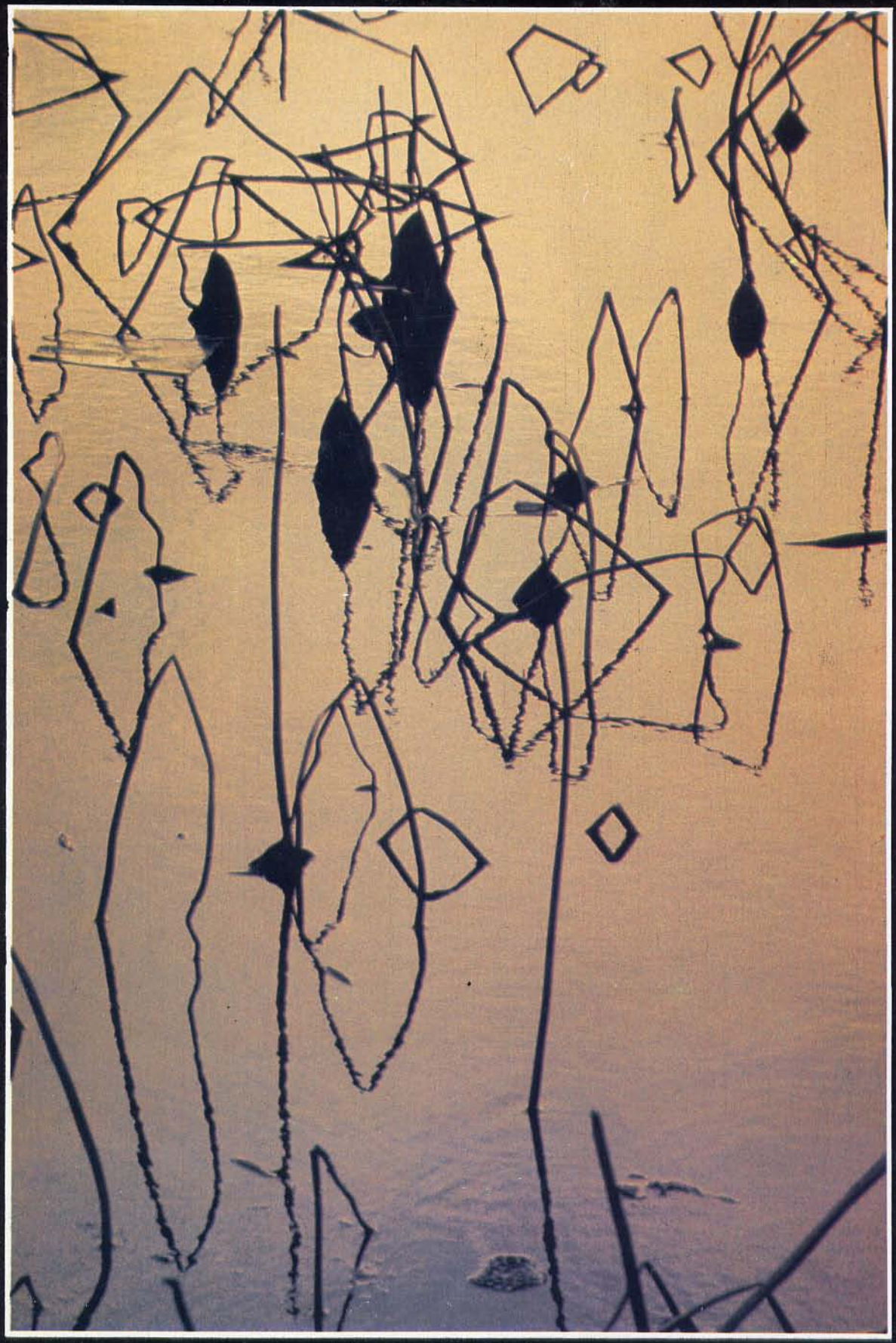
М. ЭЙНЕРТ (ГДР)
СТРЕКОЗЫ





КОНСТАНТИН КОКОШКИН
(МОСКВА)
МОДЕЛЬ

Фонд 14-35
Горшенко



Цена 70 коп.
Индекс 70869